This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Jest to cyfrowa wersja książki, która przez pokolenia przechowywana byla na bibliotecznych pólkach, zanim zostala troskliwie zeskanowana przez Google w ramach projektu światowej biblioteki sieciowej.

Prawa autorskie do niej zdążyly już wygasnąć i książka stala się częścią powszechnego dziedzictwa. Książka należąca do powszechnego dziedzictwa to książka nigdy nie objęta prawami autorskimi lub do której prawa te wygasly. Zaliczenie książki do powszechnego dziedzictwa zależy od kraju. Książki należące do powszechnego dziedzictwa to nasze wrota do przeszlości. Stanowią nieoceniony dorobek historyczny i kulturowy oraz źródlo cennej wiedzy.

Uwagi, notatki i inne zapisy na marginesach, obecne w oryginalnym wolumenie, znajdują się również w tym pliku – przypominając dlugą podróż tej książki od wydawcy do biblioteki, a wreszcie do Ciebie.

Zasady użytkowania

Google szczyci się wspólpracą z bibliotekami w ramach projektu digitalizacji materialów będących powszechnym dziedzictwem oraz ich upubliczniania. Książki będące takim dziedzictwem stanowią wlasność publiczną, a my po prostu staramy się je zachować dla przyszlych pokoleń. Niemniej jednak, prace takie są kosztowne. W związku z tym, aby nadal móc dostarczać te materialy, podjęliśmy środki, takie jak np. ograniczenia techniczne zapobiegające automatyzacji zapytań po to, aby zapobiegać nadużyciom ze strony podmiotów komercyjnych.

Prosimy również o:

- Wykorzystywanie tych plików jedynie w celach niekomercyjnych
  Google Book Search to usluga przeznaczona dla osób prywatnych, prosimy o korzystanie z tych plików jedynie w niekomercyjnych celach prywatnych.
- Nieautomatyzowanie zapytań
  Prosimy o niewysylanie zautomatyzowanych zapytań jakiegokolwiek rodzaju do systemu Google. W przypadku prowadzenia badań nad tlumaczeniami maszynowymi, optycznym rozpoznawaniem znaków lub innymi dziedzinami, w których przydatny jest dostęp do dużych ilości tekstu, prosimy o kontakt z nami. Zachęcamy do korzystania z materialów będących powszechnym dziedzictwem do takich celów. Możemy być w tym pomocni.
- Zachowywanie przypisań
  Źnak wodny"Google w każdym pliku jest niezbędny do informowania o tym projekcie i ulatwiania znajdowania dodatkowych materialów za pośrednictwem Google Book Search. Prosimy go nie usuwać.
- Przestrzeganie prawa
  W każdym przypadku użytkownik ponosi odpowiedzialność za zgodność swoich działań z prawem. Nie wolno przyjmować, że skoro dana książka zostala uznana za część powszechnego dziedzictwa w Stanach Zjednoczonych, to dzielo to jest w ten sam sposób traktowane w innych krajach. Ochrona praw autorskich do danej książki zależy od przepisów poszczególnych krajów, a my nie możemy ręczyć, czy dany sposób użytkowania którejkolwiek książki jest dozwolony. Prosimy nie przyjmować, że dostępność jakiejkolwiek książki w Google Book Search oznacza, że można jej używać w dowolny sposób, w każdym miejscu świata. Kary za naruszenie praw autorskich mogą być bardzo dotkliwe.

Informacje o usłudze Google Book Search

Misją Google jest uporządkowanie światowych zasobów informacji, aby staly się powszechnie dostępne i użyteczne. Google Book Search ulatwia czytelnikom znajdowanie książek z calego świata, a autorom i wydawcom dotarcie do nowych czytelników. Caly tekst tej książki można przeszukiwać w internecie pod adresem `http://books.google.com/`

A 471287 DUPL

THE UNIVE

NASZA LITERATURA DRAMATYCZNA

NASZA LITERATURA DRAMATYCZNA

Chmielowski, P.

NASZA

LITERATURA DRAMATYCZNA

SZKICE NAKREŚLONE

PRZEZ

PIOTRA CHMIELOWSKIEGO

TOM I

PETERSBURG

NAKŁADEM KSIĘGARNI K. GRENDYSZYŃSKIEGO

1898

11.852
54-1na
1.1

KRAKOW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

PRZEDMOWA.

Książka niniejsza, zapowiedziana w przedmowie do „Współczesnych poetów polskich“, powstała w ten sam sposób jak tamta; to też wielce podobne do niej ma rysy. Historyą naszej literatury dramatycznej nie jest, bo zresztą dzieła takiego nie podobna obecnie jeszcze napisać ze względu na stan materyałów, odnoszących się do tego przedmiotu. Dawniejsza mianowicie epoka rozwoju dramatyki naszej zarówno co do ujawnienia jej zabytków, jak i co do krytycznej ich oceny, przedstawia się dotąd, pomimo kilku prac wybornych, bardzo ułamkowo i dość niejasno. P. Stanisław Windakiewicz zabrał się gorliwie do opracowania tego najstarszego okresu w dziejach naszego teatru i już parę zarysów w tej mierze ogłosił. Od niego spodziewać się wypada uzupełnienia i sprostowania wiadomości dotychczasowych o tym przedmiocie, zawartych w dziełach: K. Wł. Wojcickiego: „Teatr starożytny w Polsce“ (Warszawa, 1841, dwa tomiki), Wł. Chomętowskiego: „Dzieje

teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku“ (Warszawa, 1870), oraz w kilku artykułach: Kraszewskiego, Wł. Nehringa i innych.

Co do nowożytnej dramatyki naszej, to, o ile wiem, nie mamy dotychczas jej dziejów, przedstawionych w skupieniu, prócz chyba ładnie napisanego artykułu, jaki p. Wł. Bogusławski po francusku w „Revue d'art dramatique“ przed laty siedmiu pomieścił. Zresztą są tylko szkice i studya specyalne.

Moje zarysy pisane były w różnych czasach i z powodu rozmaitych okoliczności. Poglądy estetyczne i społeczne, jakie w nich widnieją, są niewątpliwie jednolite, lecz sposób opracowania jest nieraz odmienny. Nie sądzę, ażeby na tej różnorodności formy cierpieć miała książka, której nie mam zamiaru podawać za historyą, lecz za szereg przyczynków, przedstawiających wszystkie ważniejsze (a niekiedy i mniej ważne) momenty z dziejów naszej literatury dramatycznej. Przeciwnie, zdawałoby mi się, że jednokształtność szkiców mogłaby się stać nużąca. Gdzie podejmowałem studya specyalne, tam znać to zaraz w szczegółowszem przedstawieniu działalności twórcy dramatycznego; gdzie tylko dla połączenia szkiców i dania ogólnego obrazu dopisywałem nanowo skreślone wiadomości, starałem się być zwięzłym.

Dwie rozprawki: o Korzeniowskim i Juliuszu Słowackim domagają się objaśnienia. Gdy-

bym chciał im nadać tę obszerność, jakiej wymaga znaczenie obu pisarzy, musiałbym znacznie rozszerzyć ramy, wybrane dla obecnego wydawnictwa. Ponieważ zaś znajdują się już o tych dramatykach monografie; ponieważ i ja sam częściowo w innem dziele opracowałem twórczość jednego z nich; zdawało mi się rzeczą stosowniejszą rzucić tu tylko pogląd ogólny na rolę, jaką w rozwoju naszej literatury dramatycznej obaj odegrali.

Inne usterki, nieuniknione niemal w takim zbiorze szkiców, jakim jest książka obecna, czytelnicy łaskawie wybaczyć mi zechcą. *Non omni hora sapimus.*

Piotr Chmielowski.

Warszawa 29 kwietnia 1897 r.

0.00

NASZA LITERATURA DRAMATYCZNA

Chmielowski, P.

NASZA

LITERATURA DRAMATYCZNA

SZKICE NAKREŚLONE

PRZEZ

PIOTRA CHMIELOWSKIEGO

TOM I

PETERSBURG

NAKŁADEM KSIĘGARNI K. GRENDYSZYŃSKIEGO

1898

czy je wprost braliśmy od Niemców, czy za pośrednictwem Czechów, nie wiadomo dotychczas. Nazywano je u nas poprostu *dyalogami.*

Prawdopodobnie istniały już one w ciągu wieku XV, gdyż pojęcia i wyrażenia znajdujące się w dyalogach z XVI i dalszych stuleci mają bardzo wybitny charakter średniowieczny. Z natury tych reprezentacyj wynikało, że postawa i giesty główną grały w nich rolę; słowa zaś służyły tylko za objaśnienie tego, na co oczy widzów patrzały. Słowa te, o ile się odnosiły do głównej osnowy, zazwyczaj tradycyjnie przekazywano z pokolenia na pokolenie; ulegały one bardzo powolnej zmianie, a sztukowano je dodatkami zastosowanemi do okoliczności.

Głównemi chwilami, kiedy je wyprawiano, były święta Bożego Narodzenia i Wielki Tydzień. Starano się wtedy plastycznie przedstawić wypadki z czasów niemowlęctwa oraz męki Chrystusa Pana. Z początku widowiska te odbywały się w kościele i znamionowały się powagą; później, dla rozrywki tłumów i przyciągnięcia ich uwagi wprowadzono sceny wesołe, komiczne, zwykle *intermedyami* albo *interludyami* zwane, odznaczające się większem urozmaiceniem, częstszemi napomknieniami o sprawach i okolicznościach danej chwili, aniżeli same właściwe dyalogi.

W dzisiejszych *jasełkach* czyli *szopce* widzieć można miniaturę przedstawień na Boże Narodzenie; a we wspaniałych *uroczystościach pasyjnych,* corocznie odprawianych w Oberammergau

PRZEDMOWA.

Książka niniejsza, zapowiedziana w przedmowie do „Współczesnych poetów polskich“, powstała w ten sam sposób jak tamta; to też wielce podobne do niej ma rysy. Historyą naszej literatury dramatycznej nie jest, bo zresztą dzieła takiego nie podobna obecnie jeszcze napisać ze względu na stan materyałów, odnoszących się do tego przedmiotu. Dawniejsza mianowicie epoka rozwoju dramatyki naszej zarówno co do ujawnienia jej zabytków, jak i co do krytycznej ich oceny, przedstawia się dotąd, pomimo kilku prac wybornych, bardzo ułamkowo i dość niejasno. P. Stanisław Windakiewicz zabrał się gorliwie do opracowania tego najstarszego okresu w dziejach naszego teatru i już parę zarysów w tej mierze ogłosił. Od niego spodziewać się wypada uzupełnienia i sprostowania wiadomości dotychczasowych o tym przedmiocie, zawartych w dziełach: K. Wł. Wojcickiego: „Teatr starożytny w Polsce“ (Warszawa, 1841, dwa tomiki), Wł. Chomętowskiego: „Dzieje

teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku“ (Warszawa, 1870), oraz w kilku artykułach: Kraszewskiego, Wł. Nehringa i innych.

Co do nowożytnej dramatyki naszej, to, o ile wiem, nie mamy dotychczas jej dziejów, przedstawionych w skupieniu, prócz chyba ładnie napisanego artykułu, jaki p. Wł. Bogusławski po francusku w „Revue d'art dramatique“ przed laty siedmiu pomieścił. Zresztą są tylko szkice i studya specyalne.

Moje zarysy pisane były w różnych czasach i z powodu rozmaitych okoliczności. Poglądy estetyczne i społeczne, jakie w nich widnieją, są niewątpliwie jednolite, lecz sposób opracowania jest nieraz odmienny. Nie sądzę, ażeby na tej różnorodności formy cierpieć miała książka, której nie mam zamiaru podawać za historyą, lecz za szereg przyczynków, przedstawiających wszystkie ważniejsze (a niekiedy i mniej ważne) momenty z dziejów naszej literatury dramatycznej. Przeciwnie, zdawałoby mi się, że jednokształtność szkiców mogłaby się stać nużąca. Gdzie podejmowałem studya specyalne, tam znać to zaraz w szczegółowszem przedstawieniu działalności twórcy dramatycznego; gdzie tylko dla połączenia szkiców i dania ogólnego obrazu dopisywałem nanowo skreślone wiadomości, starałem się być zwięzłym.

Dwie rozprawki: o Korzeniowskim i Juliuszu *Słowackim* domagają się objaśnienia. Gdy-

bym chciał im nadać tę obszerność, jakiej wymaga znaczenie obu pisarzy, musiałbym znacznie rozszerzyć ramy, wybrane dla obecnego wydawnictwa. Ponieważ zaś znajdują się już o tych dramatykach monografie; ponieważ i ja sam częściowo w innem dziele opracowałem twórczość jednego z nich; zdawało mi się rzeczą stosowniejszą rzucić tu tylko pogląd ogólny na rolę, jaką w rozwoju naszej literatury dramatycznej obaj odegrali.

Inne usterki, nieuniknione niemal w takim zbiorze szkiców, jakim jest książka obecna, czytelnicy łaskawie wybaczyć mi zechcą. *Non omni hora sapimus.*

Piotr Chmielowski.

Warszawa 29 kwietnia 1897 r.

wiecka p. n. „Historya o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim“ [1]).

Czy ks. Mikołaj był istotnie pierwszym twórcą tego obrobienia, czy też opracował tekst dawniej już istniejący, rozstrzygnąć dziś niepodobna; zachowanie atoli wielu archaizmów, rymy nadzwyczaj słabe, nawet na drugą połowę XVI stulecia, skłaniają do przypuszczenia, iż chyba ks. Mikołaj musiał mieć pod ręką tekst dawniejszy, który starał się poprawić i własnemi dodatkami powiększyć.

Osób w tym dyalogu jest 35. Całość składa się z „prologu“ i sześciu „części“. W części pierwszej przedstawiono, „jako *biskupi* z drugiemi osobami duchownemi“ prosili Piłata, by grób Chrystusa oddał pod straż żołnierzom. W części drugiej mówi się o trzech Maryach, kupujących wonności i olejki u Rubena, by niemi ciało Chrystusa namaścić. W części trzeciej stróże grobu, przerażeni zniknięciem ciała, biegną donieść o tem „biskupom“. Część czwarta, najobszerniejsza, maluje zwycięskie wejście Chrystusa do piekieł oraz wyswobodzenie Adama i patryarchów. W części piątej mamy przybycie trzech Maryj do grobu i zjawienie się Jezusa. W szóstej wreszcie skreślono ukazanie się Chrystusa

---

[1]) Pierwodruk, pochodzący z drugiej połowy XVI wieku, przechowuje się w bibliotece kórnickiej; przedruk tego wydania ogłosił dr. Stanisław Windakiewicz w Krakowie *1892 r.*

przed uczniami i przekonanie nawet niewiernego Tomasza o zmartwychwstaniu.

Ton dyalogu — wszędzie rubaszny, nawet w słowach Chrystusa. Oto np. krótciutki wyjątek z rozmowy Jezusa z Lucyperem:

„A niewieleż to, Lucyperze,
Tak markotać, piekielny psie,
Na Pana Boga mocnego,
Na wsze walki potężnego,
Który to tam teraz kłóci,
I wnet cię chorągwią zmłóci?“...

Nie brak tu także wycieczek satyrycznych, zwłaszcza w rozmowie Lucypera z Cerberem, co do tego, jakim sposobem wypróżnione przez Chrystusa piekło znowu napełnią.

Dyalog pisany jest wierszami 8-zgłoskowemi, o rymach bardzo kulawych, będących często assonancyami tylko. Na początku XVII wieku przerobiono go wierszem 11-zgłoskowym; istnieje też jego skrócenie w rękopiśmie teatralnym szkoły chełmińskiej (dziś w bibl. Ordynacyi Krasińskich w Warszawie); wreszcie wydanie pełne błędów z r. 1757, dokonane przez Jana Małachowskiego. (Obszerną krytyczną ocenę tego zabytku napisał Adam Bełcikowski w artykule p. t. „Dyalog częstochowski“, *Ateneum* 1886, t. III).

O naturze *intermedyów,* przegradzających nieraz sceny najpoważniejsze konceptami grubymi, przemawiającymi do umysłów nieokrzesanych, dać może pojęcie następny wyjątek. Po wysta-

wieniu Chrystusa w ogrójcu, walczącego z bojaźnią mąk, opuszczonego od uczniów, zdradzonego, pojmanego, dawano intermedyum, w którem dyabeł przedaje Judaszowi stryczek i radzi mu powiesić się. Wieszającemu się podrywa stołek i tańczy śpiewając:

A witajże Judaszu, nasz stary katana (?),
Jak ci to przyszło na to? pocoś zgubił Pana?
A jużeś zdechł, Judaszu, czyli jeszcze żyjesz?
Jeźliś omdlał, tej smoły trochę się napijesz.

Schodzą się dyabli i szukają smoły. Jeden z nich mówi:

Gościniec tu jest prosty na pienne (?) kaduki,
Na ośm tysięcy dyabłów, piekielne hajduki.
Dwu siecz, miń obu, zakaż, aby cię ruszyła,
I droga je do piekła prosto prowadziła...

Chłop smołę wiezie; dyabeł rozpoczyna z nim targ.

Dyabeł. Bracie, za co ta smoła? *Chłop.* Daj kopę za nię.
Dyabeł. Weź-że ją, pójdź-że za mną aż do piekła po nię.
Pójdź, a nawidzisz tam rodzinę swoję:
Jest tam babka, dziadek i wnuczątko twoje...[1])

Dyalogi *pobożne* XVI w. można uważać za dalszy ciąg przedstawień średniowiecznych; ale już w pierwszej połowie tego stulecia pojawiają

[1]) Hieronim Juszyński: „Dykcyonarz poetów polskich". Kraków 1820. Tom II, str. 402—409.

się dyalogi innego rodzaju, któreby *szkolnymi* nazwać wypadało.

Prąd humanistyczny silnie już oddziaływać zaczął na umysły kształcących się Polaków. Jak na innych polach oświaty i literatury, tak i na polu dramatycznem wpływ ten uwidocznił się naprzód drukowaniem utworów greckich i rzymskich, a więc biernem tylko wchłanianiem wytworów cywilizacyi starożytnej. Jakoż w Krakowie w ciągu pierwszej połowy XVI w. dwukrotnie wydrukowano *Hekubę* Eurypidesa a raz jego *Ifigenię*. Z komedyj Plauta ogłoszono *Amfitryona, Kupca* i *Casinę*. Nadto, z wyraźnem dla Polaków przeznaczeniem, bo z dedykcyami dla słynniejszych przedstawicieli narodu, wydawano za granicą (w Wiedniu, Norymberdze i Frankfurcie) tragiedye i komedye Greków i Rzymian. Do tej kategoryi druków należą: *Tyestes* Seneki, *Plutus* Arystofanesa, komedye Terencyusza (2 wydania 1532 i 1545 dedykowane Bonerom).

Atoli nie tylko starożytne utwory, lecz i ich naśladowania przez humanistów były u nas przedmiotem nauki i rozrywki. Mamy wyraźne tego dowody, że komedye zwłaszcza i dyalogi cudzoziemców, w języku łacińskim kreślone, były u nas przepisywane (już w wieku XV), drukowane a nawet przedstawiane. I tak w r. 1509 wybito w Krakowie dramat Aretina *Polixene*, w 1522 dyalog Jakóba Locherа: *Sąd Parysa (Judicium Paridis de pomo aureo,* przedrukowany w roku 1539 przez Stanisława z Łowicza), który

odegrali studenci z bursy jerozolimskiej na zamku królewskim wobec Zygmunta I. W późniejszych latach (1541) wydano w Krakowie komedyę Diesthemiusa *Homulus* i Wilhelma Gnaphaeusa z Hagi *Morosophus*. Za granicą dla Polaków ogłoszono (r. 1515) komedyę Jana Marsusa p. n. *Stefanium* [1]).

Jeden z powyżej wymienionych utworów, a mianowicie *Judicium Paridis* Lochera, przerobił i własnymi dodatkami powiększył jakiś bezimienny autor, nader zresztą słabo władający wierszem, wydając w Krakowie r. 1542 „Sand Parysa, królowica trojańskiego [2]).

Sposób prowadzenia sprawy jest tu nadzwyczaj naiwny. Rzecz dzieje się naprzód na Olimpie wśród bogów, potem w Sparcie, a wreszcie w Troi, a osoby tak tu się zachowują, jakby przechodziły z jednego pokoju do drugiego. Nie tyle mamy w tym dyalogu pierwiastku dramatycznego, ile opowiadawczego i moralizującego.

Całość składa się z małego wstępu, zaznajamiającego z ogólną treścią utworu, i z czterech aktów.

W akcie pierwszym „pirwomówca“ opowiada, że „przyjaciel Jowisza“, Peleusz, bogów na

---

[1]) Bibliografia polska K. Estreichera, tom VIII str. 7—39.

[2]) Obecnie utwór ten odnalazłszy w okładce pewnej książki p. Hieronim Łopaciński, przedrukował i obszernym komentarzem opatrzył w VI tomie „Prac filologicznych“ (Warszawa, 1897).

ucztę zaprosił, ale pominął Dyskordyę (Niezgodę). Ta przez zemstę rzuca wśród ucztujących złote jabłko, na którem napisała, iżby się ono dostało w ręce najpiękniejszej z bogiń. A że Jowisz nie chciał sobie nabywać „mierziączki“ własnym sądem o cudności trzech bogiń: Junony, Pallady i Wenery, kazał przyzwać królewicza trojańskiego Parysa, iżby ten zdanie swe wyjawił. Wenera obiecała mu cudną Helenę i otrzymała jabłko. Parys żonę Menelausa zabrał do Troi, stąd wynikła walka, której rezultatem była śmierć uwodziciela.

Otóż ta treść króciutko przez „pirwomówcę“ napomknięta, rozwałkowana została na cztery akty, niezbyt zresztą duże. Po kolei mamy opowiedziane wszystkie szczegóły, jak Peleusz zaprasza bogów, jak Dyskordya na stół jabłko rzuca, jak ją Merkuryusz „fukając karze“ (t. j. karci), jak Jowisz rozkazuje Merkuryuszowi, by wezwał Parysa na sędziego, jak Merkuryusz to polecenie spełnia, jak Parys z początku boi się wystąpić ze swym sądem, ale następnie ulega rozkazowi, jak się po kolei trzy boginie zalecają swemu sędziemu i t. d. i t. d. Wbrew znanej opowieści, Parysa zabija Menelaus. Sztuka się kończy przemowami trzech bogiń zachwalających: żywot „rozkoszny“ (Wenera), żywot „czyniący“ (Junona) i wreszcie żywot „ogarniający rozumem“ t. j. kontemplacyjny (Pallada). Oczywiście, zamiarem autora było wywyższyć nad inne ten trzeci.

„Pirwomówca“ zamyka przedstawienie, zalecając widzom skromne życie i naukę, oraz przypominając aktorów:

Baczcie, byście tak w Bodze używali,
A śledzi na post nie zapamiętali [1])
Dobrać też jest lwowska szczuka [2])
Tym, którym jest dobra nauka.
A wy, mili panowie i panie,
Nam raczcie uczynić łaskawe obdarzenie;
Zatym się z wami rozstaniemy,
A was Bogu miłemu poruczemy.

Dodać wreszcie potrzeba, że pod koniec pierwszej połowy XVI wieku, mieliśmy jeszcze inny dyalog szkolny po polsku p. t. *Acolastus*. Dotychczas nie odszukano ani jednego egzemplarza, ale że istniał ten utwór, wiemy z inwentarza księgarskiego wdowy po Macieju Szarfenbergu w r. 1549.

Równocześnie robiono próby oryginalnych prac w tym kierunku. Formy dramatu starożytnego nie śmiano jeszcze naśladować; łatwiejszem wydało się pójście za nowożytnymi twórcami dyalogów łacińskich *allegorycznych*, w których zużytkowywano imiona bóstw, bohaterów i filozofów starożytnych.

Najdawniejsze w tym rodzaju dziełko winniśmy Adamowi Polakowi z Bochyni, doktorowi

---

[1]) nie zapominali.
[2]) szczupak.

sztuk wyzwolonych i medycyny, który r. 1507 ogłosił dyalog „o czterech stanach spierających się o możność osiągnięcia nieśmiertelności“ *(De quatuor statuum ob assequendam immortalitatem contentione).*

Treść, wyłącznie moralizująca, jako charakterystyczna, warta jest poznania. Naprzód występuje filozof, przedstawiający cztery sposoby życia, za pomocą których człowiek, stworzenie śmiertelne, może osiągnąć nieśmiertelność: pierwszy sposób w stanie małżeńskim, drugi w kapłańskim, trzeci w bezżennym (w którym żył Dyogenes), czwarty w zakonnym. Wskutek przełożenia filozofa, Minerwa z koroną złotą i berłem w ręce, zachęca te cztery stany do współubiegania się o palmę pierwszeństwa. Zawiązują tedy dysputę naprzód dwa stany: małżeński i kapłański, usiłując każdy dowieść swej wyższości. Stan kapłański wyznaje się zwyciężonym. Wówczas znowu Minerwa pobudza do takiejże dysputy stan bezżenny i zakonny. Tu znajduje się przymówka, wybornie przypominająca owe czasy, iż częstokroć jedynie suknia zakonna, nie zaś ścisłe pilnowanie ustaw, zaleca zakonnika. Po wyczerpaniu argumentów, wychodzi bożek Merkury i, na żądanie Minerwy, wydaje wyrok, że z pomiędzy czterech stanów ubiegających się o nieśmiertelność, palma pierwszeństwa należy się stanowi małżeńskiemu, z którego wszystkie inne początek i chwałę biorą; zatem prosi Mi-

nerwę, ażeby stan ten uwieńczyła złotą koroną i berło oddała mu do rąk [1]).

Z późniejszych utworów tego rodzaju wymienić wypada dyalog p. n. *Roztropność Ulisesa w nieszczęściu* (Ulyssis prudentia in adversis), drukowany w Krakowie 1516, grany zaś na dworze królewskim przed Zygmuntem I i królową Barbarą Zapolską; — a następnie komedyę, czy raczej widowisko mimiczno-śpiewne, również po łacinie napisane, ogłoszone r. 1537 pod nazwą „Akademia Krakowska [2]).

Wśród takiego stanu dramaturgii naszej wystąpił Mikołaj Rej z „Żywotem Józefa".

---

[1]) Dzieje teatru polskiego przez W. Chomętowskiego, str. 23, 24.

[2]) Obszerne sprawozdanie z tego dyalogu podał M. Wiszniewski w swojej „Historyi literatury" t. VII, str. 228—241.

II.

Mikołaj Rej i jego naśladowcy.

W roku 1545, kiedy wyszedł z druku *Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, syna Jakubowego, rozdzielony w rozmowach person, który w sobie wiele cnót i dobrych obyczajów zamyka*, autor jego, Mikołaj Rej, liczył lat 40, tchnął zatem pełnią siły wieku męskiego.

Był już wówczas od lat kilku żonatym, mieszkał w ziemi chełmskiej i zajmował się gospodarstwem, przysparzając mienia dla mnożącej się rodziny. Zdrowe i krzepkie ciało, dla odżywiania swego wymagające ogromnej ilości jadła i napoju, daje w nim poznać często w wieku XVI spotykany typ mocno rozwiniętej natury fizycznej, która pracą umysłową nietylko przygnębić się, ale nawet ani trochę upośledzić się nie dozwalała.

Nie znaczy to jednakże, ażeby życie umysłowe ustępowało zupełnie miejsca ruchowi fizycznemu, zużytkowującemu energię na rzecz zachodów gospodarskich i stosunków towarzyskich.

Owszem Rej, znany z wesołego usposobienia i niezwykłej łatwości tworzenia wierszów na poczekaniu, umiał wybornie godzić zarówno obowiązki „dobrego towarzysza“, jak i prace skrzętnego gospodarza, z zajęciami umysłowemi. Jeżeli dzień oddawał robocie lub zabawie, to noc nieraz poświęcał na pisanie, a czerstwa natura i zdrowie wystarczały jednemu i drugiemu.

Gospodarząc, dokupując majętności, porając się z kłopotami pieniężnymi, jeżdżąc z miasta do miasta lub ze wsi do wsi, ucztując i bawiąc siebie i innych, pisze i drukuje książki. Na dwa lata przed *Żywotem Józefa* wydał właśnie „Krótką rozprawę między trzema osobami: panem, wójtem a plebanem“ (rodzaj dyalogu moralnego) — i zapewne już wtedy pozyskał nazwę *rymarza* (poety) polskiego, jak go w r. 1546 mianuje jeden dokument urzędowy.

Znając jego temperament krwisto-żółciowy, znając sposób jego życia, nietrudno odgadnąć, że w twórczości jego nie mogło być rysów subtelnego artysty lub głęboko nad rzeczami zastanawiającego się filozofa, ale natomiast wypadki życia codziennego, najprostsze, najelementarniejsze objawy uczuć, oraz przestrogi praktycznego zdrowego rozsądku, mogły w niej znaleźć wierne, a niekiedy i wymowne odbicie.

Istotnie te cechy twórczości Reja odnajdujemy w *Żywocie Józefa.*

Skąd wziął autor treść do swego utworu?

Poszukiwania Władysława Nehringa[1]) i Wilhelma Bruchnalskiego[2]) (ogłoszone w r. 1886) wykazały, że Rej korzystał w swej pracy najwięcej z utworu napisanego przez Holendra, Korneliusza Crocusa, po łacinie p. t. Comoedia sacra, cui titulus Joseph, ad christianae iuventutis institutionem... nunc primum et scripta et edita" (Kolonia, 1537, drugie wydanie w Antwerpii 1538), że dalej także inne dramata tego rodzaju, których w pierwszej połowie XVI wieku było wiele, wpłynąć mogły na pewne ustępy dzieła Rejowego. Są wszakże osoby w dramacie naszym i złączone z niemi sytuacye, nieodszukane dotychczas w żadnym znanym utworze obcym; część więc pomysłowości oryginalnej musimy przyznać Rejowi.

Co do formy, nie poszedł za przykładem Crocusa, który ją przejął od komedyopisarza rzymskiego, Terencyusza. Rej poprostu treść swego utworu ujął w luźne kształty znanych sobie, bo popularnych, dyalogów. Nie szuka on jakiegoś momentu ważnego w życiu swego bohatera — momentu, w którymby się skupiały różnorodne żywioły działania, lecz traktuje swój przedmiot szeroko, swobodnie, na sposób epików, lub raczej na sposób historyków-moralistów.

---

[1]) Die dramatisirte Geschichte Joseph's (Archiv für slavische Philologie, t. IX).

[2]) W „Muzeum" lwowskiem t. II: „M. Rej. Żywot Józefa w stosunku do literatury obcej".

Takie jednak oznaczenie jakości formy w *Żywocie Józefa* nie jest jeszcze zupełnie ścisłe. Rej przyjął wprawdzie formę dyalogów pobożnych, ale ją udoskonalił. Gdyby był opowieść o całem życiu Józefa przedstawił w szeregu rozmów, byłby pozostał na stanowisku dyalogów, lecz on z wypadków tego życia uczynił pewien wybór — na podstawie jednej myśli przewodniej. Myśl tę stanowi wynagrodzenie krzywdy poniesionej bez winy. Rzecz rozpoczyna się od chwili, w której bracia Józefa, zazdroszcząc mu miłości ojca i szczególnej łaski Boga, zaprzedają go w niewolę, a kończy się wywyższeniem Józefa i pokutą braci. Równolegle z tą myślą bieży druga nie przeszkadzając w niczem pierwszej, t. j. myśl wypełnienia się snu (że snopy braci i rodziców kłaniały się na polu jego snopom), który Józef na początku utworu opowiada rodzicom. Takie związanie wypadków, nietylko nicią chronologii ale i więzią myśli, nie tworzy jeszcze wprawdzie istotnego węzła dramatycznego, ale jest już pierwszą, choć słabiuchną, próbą zadzierzgnięcia go.

Żywot Józefa dzieli się na *sprawy* i *rozprawy*. Nie należy jednak sądzić, iżby w tych dwu nazwach odznaczone były jakieś pojęciowe różnice; bynajmniej. Pierwsze dwie części *Żywota* nazywają się *sprawami*, wszystkie dalsze — *rozprawami*. Tych dalszych jest właściwie jedenaście, tak, że całość składa się z trzynastu części, ale *wskutek* błędnego nadpisu (po *trzeciej* rozprawie

następuje znowu *trzecia*), powstała zła rachuba, tak, iż ostatnia rozprawa dwunastą zamianowaną została.

Te sprawy i rozprawy nie odpowiadają, ściśle biorąc, ani pojęciu aktów, ani scen dzisiejszych. Scenami nie są, gdyż w biegu większej części *rozpraw* następuje zmiana osób; aktami nie są, gdyż niektóre rozprawy (mianowicie druga, ósma, dwunasta) mają charakter scen pojedyńczych, a w innych upływa znaczny przeciąg czasu pomiędzy jedną rozmową a drugą (np. w rozprawie piątej lat siedm). Wogóle gdyby utwór ten miał być przedstawiony na scenie, musianoby ciągle zmieniać dekoracye, a i to nie uplastyczniłoby jeszcze wszystkich szczegółów utworu. Jak wiemy atoli, wymagania pod tym względem były w XVI w. bardzo skromne; nie robiono sobie zbyt wiele zachodu. Zresztą *Żywot Józefa*, nie był, jak się zdaje, przeznaczony do grania; nigdzie nie ma w nim wskazówek dla aktorów, a są natomiast odezwy do czytelnika, nie zaś do widza.

Najobszerniejszą i niewątpliwie najlepszą jest rozprawa III *a* (dla odróżnienia od następnej trzeciej, którąby III *b* nazwać wypadało); występuje w niej najwybitniej gra namiętności i zarysowują się najsilniej charaktery.

Może się komuś wydać przesadą, że mówię o charakterach w *Żywocie Józefa*. A jednakże, jeśli z góry wyrzeczemy się chęci znalezienia nietylko subtelnych, lecz nawet grubych cienio-

wań i jeżeli szukać będziemy głównych linij rysunku, to je w osobistościach utworu Reja odnajdziemy.

Naturalnie ani mowy tu być nie może o odtwarzaniu kolorytu miejsca i czasu akcyi. Do wmyślenia się i odwzorowania ludzi i obyczajów z epok odległych i narodowości odrębnych zdolne są tylko głęboko artystyczne natury i to w pewnem dopiero stadyum rozwoju sztuki. Nie mieli tej zdolności nietylko poeci czasów odrodzenia, ale nawet o wiele późniejsi aż do końca wieku XVIII. Wszyscy dawniejsi pojmowali i wyobrażali odległe czasy i różnorodne narody według tego, co wkoło siebie widzieli; Hiszpan widział wszędzie i zawsze hidalgów, a poeta z czasów Ludwika XIV — wszędzie i zawsze dworaków.

Nie inaczej jest i u Reja: zewnętrzne tylko wypadki przypominają nam, że się rzecz dzieje w Chanaanie i Egipcie; obyczaje i stosunki, wyobrażenia i wyrażenia, słowem dusza osób występujących w dyalogu daje nam poznać Polaków z pierwszej połowy wieku XVI. Słyszymy tu mówiących o *mszy*, o *listach wierzących* (wierzytelnych), o *szlachcicach*, o *panach braciach*; słyszymy wzywających na pomoc *Matki Bożej*. W stosunku „Potyfara“ do Józefa widzimy odtworzony stosunek pana do chłopa; pan nie potrzebuje oddawać do sądu sługi, który mu przewinił, lecz sam go wtrąca do więzienia. *Więzienie* to wprawdzie, jak się pokazuje pó-

żniej, jest publiczne, rządowe, gdyż sam król Farao, trzyma w niem więźniów; ale tę okoliczność wyjaśnić można albo niedopatrzeniem autora, albo dążnością do zaoszczędzenia liczby wprowadzonych do dyalogu osób; sam Rej podaje *Gulofera* jako „wieźnego“ Potaryfowego, nie zaś Faraonowego.

W charakterach ileż rysów znamionujących ówczesne społeczeństwo nasze! Jakób przypomina nawet w drobnych szczegółach samego Reja, jak go nam Trzycieski wystawił. Posłuchajmy tylko, co mówi Judas o ojcu:

Nie był żadnym urzędnikiem; był wolnym człowiekiem,
Bo się barzo ten cnotliwie opiekał swym wiekiem.
Nie chciał się ten iście nigdy *w świeckich sprawach parać.*

Cnotliwy, łatwowierny, łatwo się unoszący ale też łatwo uspakajający, zarzeka się, że czegoś nie uczyni, a niebawem tego właśnie dokonywa.

Podobny do niego z temperamentu, ale wśród innych okoliczności wychowany, a stąd z odmienną barwą umysłu jest „Potyfar“ — typ ziemianina polskiego. Safanduła, dający się we wszystkiem powodować żonie, z zachowaniem tylko pozorów własnej woli; rozumiejący, że popełnia niesprawiedliwość, lecz nie mogący od jej popełnienia się powstrzymać, ażeby nie zasłużyć na zarzut, iż nie ma silnej woli, że jest „nie człek, ale zając“, że jest „jako drewno“ i t. p., ażeby zresztą pozbyć się kobiecego traj-

kotu... Gdy jest sam, gdy nikt na jego wolę i umysł nacisku nie robi, mówi bardzo rozsądnie, lecz i w tem mówieniu znać brak myślowej samodzielności, najchętniej bowiem w wyrażeniu swych pojęć czerpie ze skarbca „mądrości narodów", chętnie posługuje się przysłowiami. W działaniu jego widoczny jest brak wszelkiej zasady; kiedy przemawia żona, groźnie przeciw Józefowi występuje; kiedy ten się broni, gotów uznać za winną żonę i dlatego z wyrokiem zwleka; decyzyę sprowadza nie własne postanowienie, lecz obawa przed żoną: każe zawieść Józefa do więzienia; potem rusza go sumienie, każe więc go przyprowadzić napowrót, na to tylko, ażeby po wypowiedzeniu swoich wątpliwości, znowu go tamże odesłać; nie może bowiem postąpić wbrew nakazującemu życzeniu małżonki.

Józef przedstawia się nam w czterech fazach jako dziecko, sługa, więzień i rządca. W pierwszej fazie, kochany i pieszczony przez rodziców, nienawidzony i prześladowany przez braci, już to opowiada swobodnie, co mu się śniło, już to przejmująco narzeka na swą dolę:

I cożem wam wżdy winien, moi braciszkowie,
Cożeście upatrzyli na tej nędznej głowie,
Dziwnej pomsty nademną rozlicznie szukacie...
Coż wam ta nędzna mucha na świecie wadziła,
Na czym-że was którego wzdy kiedy zdradziła?...
Płaczą oczy, serce drży, ciężko mi się rozstać
Z przyjacioły, z ojczyzną i z miłą swobodą,
Bo sroga rzecz, kogo z niej poniewoli wiodą...

Jako sługa Potyfara jest zapewne wizerunkiem zdjętym z urzędnika dworu pańskiego lub królewskiego. Siedzi on wciąż nad rejestrami „zwiesiwszy nos na dół“, ma „wiele odprawić pańskich listów“ i dlatego brak mu czasu na zabawy lub na amory. Wierny, zacny sługa pilnuje pańskiego dobra, o siebie dba mało. Uczuć gorących ani pragnień ambitnych nie ma, więc chłodno przyjmuje oświadczenia żony swego pana, biorąc je za żart, a następnie naprowadza swą panią na drogę obowiązku. Gdy został oskarżony o to, czego nie popełnił, powodowany szlachetnością, bardzo długo nie chce oskarżać sprawczyni swojej niedoli i dopiero w końcu oburzony przewrotnością i czelnością namiętnej kobiety, wyczerpawszy wszelkie inne środki obrony, opowiada, jak się w rzeczywistości Potyfarowa zachowała.

Jako więzień, przekonany, że dobra sprawa wygrać musi, ma myśl swobodną i cieszy, kogo może; pozyskuje też współczucie u *wieźnego* (stróża więzienia) i u jednego z towarzyszów.

Jako rządca, przedewszystkiem okazuje się wdzięcznym za spółczucie, wywyższając zarówno wieźnego jak owego towarzysza; nie mści się na Potyfarze, a braci zlekka tylko doświadcza. Sceny z braćmi są skreślone według opowiadania biblijnego, ale w jednej z nich wyraźnie się przebija polskość. Józef nie dawszy się jeszcze poznać braciom, bada ich, jakby też przyjęli swego brata, który zaginął, gdyby się jakim cu-

dem powrócił, a zarazem wzmiankuje, iż on nie powinien im być niemiłym, choćby dlatego, że majątkowo niewieleby na jego powrocie stracili:

A jednak też, jako słyszę, inej matki był,
A snadź-by wam i ten *w dziale niewiele przekaził.*

Według prawa polskiego nie brałby zatem udziału w spadku po pierwszej żonie swego ojca; nie miałby prawa do części jej posagu i oprawy.

Całkiem odmienny jest charakter Zefiry, żony Potyfara. W niej jednej przebija się gwałtowna, niczem niepohamowana namiętność. Przed poznaniem Józefa nie wiedziała ona, jak powiada, co to miłość i żartowała z niej sobie; gdy go poznała, długo z sobą walczyła, długo się opierała namowom swojej panny służebnej; ale raz już zdecydowawszy się na krok stanowczy, nie uważa na nic: rozum i cnota idą w kąt, perswazye nic nie pomagają; rozszalała kobieta dąży wprost do celu, nie widząc przeszkód, nie bojąc się kary. Co podsycało tę wrzącą namiętność, co ją tak potężną czyniło? Oto bezczynność i brak rozrywek. Zefira nie ma żadnego prawie zajęcia i nie wie, co to światowe zabawy; uskarża się więc na swoje odosobnienie, przeciwstawiając mu uciechy innych:

Ano skaczą, pląszą drugie;
Nie wadzą im nocy długie;
Jako chcą, tak ich ukrócą,
A czasem je w dzień obrócą.

A u mnie i ośrzód lata
Już noc, choć jeszcze poświata.
Azaż ja mam z kim rozmowę?
Leżę, włożywszy pięść w głowę...
Drzemię, ano mi się plecie,
Co drugie czynią na świecie,
Albo na ulicy słyszę,
To wszytko, co leżąc wzdyszę...

W rozmowie z Józefem odtworzył Rej trafnie, lubo w grubych zarysach, sofistykę namiętności. Naprzód stara się Zefira pociągnąć ku sobie młodzieńca gorącem, namiętnem wyznaniem, a gdy Józef w odpowiedzi wspomniał między innemi, iżby za nic w świecie nie chciał obrazić pana swego, przemyślna niewiasta zapewnia go, iż wszystko da się tak ułożyć, iż nikt, a tembardziej mąż nie domyśli się nawet: „przed wszemi bych cię ganiła — powiada — czasem ci bych nałajała... chybaćby mu dyabeł kreślił, toż by ci się snadź domyślił“. Gdy Józef mówi o cnocie i obowiązku, Zefira prawi o wszechwładzy miłości, że Bóg ma o czem innem myśleć niż o stosunkach dwojga ludzi:

Iście on o tym nie pisze,
Gdy dwa dobrzy towarzysze
Jeden się z drugim zabawi,
Zwłaszcza gdy na się łaskawi.

A gdy te przełożenia nie pomagają, Zefira chwyta się wybornego środka, odwołuje się do szlachetności Józefa: ona mu się całkiem i bezwarunkowo powierzyła; byłoby występkiem ją

opuszczać. Wreszcie poznawszy próżność słów, stara się go zniewolić gwałtem, za płaszcz Józefa chwytając. Płaszcza tego użyje następnie jako dowodu przeciwko temu, którego pożądała. W gwałtownych naturach miłość i zemsta chodzą w parze: są tą samą siłą, tylko w dwu rozszczepioną kierunkach.

Czy taka osobistość może być uważana za typ swojski? Jeżeli rozważymy historyczne dowody i powieściowe kreacye, zobrazowane według wzorków zdjętych na Rusi, nie będziemy podobno wahali się przyznać, że Zefira stanowi pierwszy w naszej literaturze przykład kobiety zmysłowo-namiętnej, wzięty ze społeczeństwa naszego. Przypomnijmy sobie, że Rej urodził się i bardzo długo przebywał na Rusi.

Achiza jest pierwszym typem powiernicy, tak ważną rolę w późniejszych komedyach odgrywającej.

Ona jest głównym motorem akcyi w rozprawie III-ej. Ona ośmiela swą panią do wyznania dręczącej ją tajemnicy, ona, sama żadnych nie mając, usuwa jej skrupuły, ona sprowadza Józefa, ona wreszcie w zdecydowaniu losu jego bierze udział ważny przez złożenie fałszywego świadectwa. Przebiegłość i czelność z jednej strony, a wierność i życzliwość dla pani z drugiej — oto jej cechy znamienne, które później tylokrotnie zarówno w obcym jak i w naszym teatrze powtarzano.

Pomijając inne osobistości (których ogółem

jest 15), wspomnieć wypada o *hausknechcie* Potyfarowym, Magonie. Rej usunął z dyalogu swego intermedya; sceny śmiesznej niema w nim ani jednej; hausknecht Magon wydaje się tylko jakby szczątkiem tych figur, które w intermedyach występowały. Jestto człek prosty, niecierpliwy i odburkliwy, który pomimo swego niewolniczego stanu, odcina się nawet pani, a wszędzie tylko prawdy pilnuje. Do łającej go Zefiry mówi:

Dosić ja mam swéj nędze, a tak mnie nic do ciebie;
Aczci nie ja, ludzie mówią, iżeś twa miłość dziwaczka,
Pytajcie się tam skądinąd, mnie nie frasuj prostaczka.

Za taką odpowiedź dostaje gorszą połajankę i groźbę chłosty.

Wykonanie, a mianowicie dykcya, jest może najsłabszą stroną dyalogu. Nie można wprawdzie powiedzieć, żeby mowie Reja brakowało barwności; i owszem, jest ona w wysokim stopniu charakterystyczna, odbija wybornie ówczesny język potoczny, obfituje w mnóstwo przysłów i wyrażeń czysto narodowych wraz z rubasznością, posuniętą niekiedy do trywialności takiej, że dziś jej powtórzyć w druku niepodobna. Atoli obok tej dodatniej strony jest i wielce ujemna. Rozwlekłość jest wadą, której Rej nigdy się nie pozbył, a która w *Żywocie Józefa* wydatnieje jaskrawo. Rej postępuje jak prostak, co pragnie myśl pewną wrazić w pamięć słuchaczom. Nie znając sztuki stopniowania wrażeń,

poprzestaje na uporczywem powtarzaniu tej samej nauki w kształtach albo wcale albo bardzo mało zmienionych.

Myśli, które w różnych okolicznościach wszyscy (prócz Zefiry i Achizy) wypowiadają, krążą około sprawy umoralnienia ludzi, około zachęcenia do wykonywania obowiązków i są parafrazą tych, jakie Rej w końcu utworu „ku dobrym towarzyszom“ zwrócił:

Nie dosić jest w obfitym żywocie
Tu do czasu mieszkać a w kłopocie,
Bo pieszczone ciało zgnije w grobie.
Strojże, radzę-ć, dobrą sławę sobie,
Która-by tu po tobie została,
Wieczną pamięć twoję odnawiała...

Ta przewaga moralizującego żywiołu w utworze zdaje się być wynikiem dążności reformatorskich Reja, a po części wynikiem wpływu *dyalogów allegorycznych.*

Wierszy w samym dyalogu używa Rej trojakiego rodzaju: 8, 13 i 14-zgłoskowych. Co do użycia trzynasto- i czternasto-zgłoskowych trudno dopatrzyć jakiejkolwiek zasady, dlaczego raz tej, drugi raz innej używa formy; zdaje się, że sam poeta nie dostrzegał różnicy pomiędzy nimi, co nie wyda się dziwnem, gdy zważymy, iż żaden z dotychczasowych krytyków nie zwrócił na to uwagi. Wierszami ośmiozgłoskowemi przemawiają w dyalogu kobiety (Rachel, Zefira, Achiza) widocznie dla oznaczenia większej żywości ich mowy.

Żywot Józefa nie był przedrukowany ani w XVI ani w następnych wiekach, aż do XIX (najlepsze wydanie r. 1889 przez R. Zawilińskiego). Nie dowodzi to wszakże, jakoby nie wywarł wpływu i nie wywołał naśladowców. Przeciwnie, na wzór Żywota Józefa pisano następnie dyalogi treści biblijnej. Znane są mianowicie: *Joachim i Anna* [1]), *Abraham* [2]) — autorów bezimiennych, oraz *Tobiasz*, *Job* M. Białobrzeskiego [3]). W dyalogu *Joachim i Anna*, wyraźnie już do grania przeznaczonym, znajdujemy obszerny ustęp w akcie II przepisany wprost, z drobnemi tylko zmianami, z drugiej sprawy *Żywota Józefa* (od słów: „Skądeś jest a ktoregoś, powiedz mi, narodu“).

Ażeby wyczerpnąć zasób naszych zabytków dramatycznych z pierwszej połowy XVI stulecia, kilka słów powiedzieć wypada o tragiedyi p. n. *Sofrona*, napisanej przez Sebastyana Łęczycanina, a wydrukowanej w roku 1550. Znamy

[1]) Wydrukowany z rękopismu przez Kraszewskiego w *Athenaeum*, r. 1841, t. II, str. 95—123. Ustęp wzięty z *Żywota Józefa* na str. 102.

[2]) Podał w treści z rękopismu Kraszewski w *Wędrówkach literackich*, 1839, t. II, str. 88, 89.

[3]) Tytuły tylko znane z Trzycieskiego. Zob. Wiszniewski: Historya literatury, t. VII, str. 244.

ją tylko z króciutkiego streszczenia, jakie podał ks. Aloïzy Osiński [1]). O jej budowie nic orzec nie możemy. Osiński twierdzi, że „nie ma i wynalezienia i rzeczy i charakterów właściwych tragiedyi, a rymowanie jest częstochowskie". Osnowa jest następna: Pamfil, odbywając gonitwy, zapałał miłością do Filidy, córki Antyfona. Sługa Parmenion radzi panu wziąć ją przemocą drugi sługa Strofil — zniewolić darami, trzeci sługa Gieta skłania go do proszenia o pomoc czarownicy Sofrony. Czarownica przekupiona sprowadza Filidę do domu Pamfila. Antyfon rozgniewany rzuca córkę lwu na pożarcie, lecz Filida go przebija. Antyfon mści się wtedy na Pamfilu: każe wydrzeć z niego serce i oddać je Filidzie. Ta do rozpaczy przyprowadzona mówi:

Ubacz, Boże, krewkości ciała mego,
Jużci idę z ciała tego.

I na tem sprawa się kończy i utwór Sebastyana z Łęczycy.

---

[1]) W dziele „O życiu i pismach T. Czackiego", 1816, str. 368, 369.

III.

Stan dramaturgii polskiej w drugiej połowie XVI stulecia.

Wiadomo, jak po śmierci Zygmunta Starego zwolennicy reformacyi, którzy dotychczas w cichości szerzyli zasady swoje, wystąpili jawnie i hałaśliwie, pewni sympatycznego przyjęcia ze strony bardzo znacznej części narodu.

To ich zamanifestowanie się wywołało przeciwdziałanie duchowieństwa katolickiego. Wszczęła się walka, w której przez lat kilkanaście różnowiercy nietylko dotrzymywali kroku, ale zdawali się nawet osiągać niejaką przewagę.

W walce tej używano z obu stron broni najrozmaitszej, nie pogardzono też środkiem, jaki się nastręczał w formie dramatycznej.

Różnowiercy dali w tym względzie początek. Zaznaczyć jednak potrzeba, iż krajowcy nie zdobyli się na utwory oryginalne, drukowali tylko lub tłomaczyli dzieła reformatorów cudzoziemskich; gdy tymczasem katolicy popisać się mogli siłą miejscową.

Pierwszy ślad w tym kierunku znajdujemy r. 1550, kiedy w Krakowie ogłoszono drukiem

dzieło Węgra Sztaray Mihály w języku łacińskim napisane, p. t. *Comoedia lepidissima de matrimonio sacerdotum* (Bardzo ucieszna komedya o małżeństwie księży).

W trzy lata potem, Wit Korczewski *(Corcephicius)* przedstawił w kształcie dramatycznym obronę obrzędów i zwyczajów katolickich. Tytuł dziełka jego brzmi: „Rozmowy polskie łacińskim językiem przeplatane, rytmy ośmiorzecznemi złożone, 1553“ [1]).

Składa się ono z dwu części; w pierwszej mówi się o „niektórych pospolitszych ceremoniach kościelnych“, jako to: post, popielec, święcona woda, świec palenie, „umarłym zwonienie“, nareszcie „zmianka o czyscu i o Lutrze nieboszczyku“; w drugiej części rozprawia się o klątwie i dziesięcinie. W pierwszej rozmowie występują trzy tylko osoby: Jan kmieć, syn jego Kilian student niemiecki i pleban. Kmieć narzeka, że się syn przeuczył w Lipsku, nie zna, co post i modlitwa, że pamięta tylko o brzuchu, który gdy naładuje, dyszy jako wieprz. Syn drwiąco kpinami odpowiada i powołuje się na przykład Niemców, którzy o post wcale nie dbają. Jan, zapowiedziawszy, iż nie należy odmieniać starych ustaw, „które są dla dobrej sprawy“, dodaje, że i w kraju zaczynają już tak robić, jak w Niemczech:

---

[1]) Przedrukowane w Krakowie 1889 r. z przedmową *i objaśnieniami* Jana Karłowicza.

I u nas ci też tu w Polsce
Jedzą mięso, kiedy kto chce,
Zwłaszcza ci filozofowie,
Co wiele dzierżą o sobie,
Co wiele pisma umieją,
A z kaznodziejów się śmieją;
Mówią, iż pokarmiać trzeba:
Daleka droga do nieba,
By snadź dusza nie ustała,
Gdy będę do Boga chciała!

Ażeby wyjaśnić synowi znaczenie obrzędów katolickich, kazawszy mu zrzucić wprzódy ubranie niemieckie, wiedzie go do plebana, który niewiele się zresztą na dowody wysilając, potrafił studenta nawrócić. Rozstając się z plebanem, oddają mu księgi heretyckie, przywiezione z Niemiec. Pleban obiecuje przejrzeć je i oznaczyć w nich gwiazdką miejsca, w których będą miały prawdę.

Druga rozmowa posiada trochę więcej żywiołu dramatycznego. Wchodzi do niej sześć osób: Wytrykusz [1]), klecha, pleban, pan, chłopiec, syn, pedagog, baba. Treść jest taka: Chłopi pobili w karczmie klechę za to, że klątwę na nich rzucił, z powodu, iż mu od trzech lat nie oddawali dziesięciny. Klecha chce się zemścić, ale Wytrykusz, któremu się zwierzył z tą myślą, radzi mu zaczekać do przyjazdu pana. Gdy ten właśnie przybył, pleban zanosi skargę w imieniu klechy. Z powodu żartobliwych uwag pana

[1]) *Vitricus* po łacinie znaczy: ojczym.

o dziesięcinach i klątwie, wykłada mu pleban słuszność pierwszych i potrzebę drugiej; pan obiecuje ukarać „zufałych“ chłopów, ale nie radzi szafować klątwami:

A będzie-lić co dłużen kmieć,
Do mnie się w tej rzeczy uciec;
Nie do pozwu, nie do klątwy,
Bo to na kmiecia strach wątły.
Rychlej ci się *kłody* [1]) lęknie,
Gdy go w niej posadzę pięknie.

Epizodycznie wprowadza Korczewski do drugiej rozmowy babę-czarownicę, która o swoich sztuczkach opowiada. Pogląd autora na czary poznać można ze słów pana: „Nie klątwy ty, babo godna, ale stosa drew i ognia“.

Wprowadzenie nowego żywiołu, t. j. dyskusyi teologicznej do dramatyki, tak pochłonęło umysł Korczewskiego, że o piękności formy, a tembardziej o podniesieniu na wyższy stopień, niż była np. u Reja, nie pomyślał nawet. Zarówno układ, jak dykcya i wierszowanie, zostają u niego na poziomie pierwotnych dyalogów pobożnych. W charakterach o tyle tylko znajdujemy niejaką świeżość, o ile jej nadała osobistościom nowa tendencya.

Zupełnie podobną pod względem dążności, a w części i pod względem formy jest bezimienna „Komedya o mięsopuście“ [1]). Dzieli się ona na

[1]) Więzienie.

[2]) Ogłosił ją z rękopismu petersburskiego Antoni *Kalina* w „Pracach filologicznych“ (Warszawa, 1888, t.

trzy akty, a głównymi rozmówcami są: Pleban, Hanus ewangielik z Królewca i Student z Witembergi; pobocznie zaś wtrącają się do rozmowy: Kantor, Lokat, Campanator (dzwonnik), Mistrz, Suffleta, Succentor i Kucharka.

Sprawa toczy się w pierwszym i drugim akcie o posty i mięsopust (karnawał), a w trzecim o bezżeństwo księży i służbę kobiecą u duchownych. Pierwszy akt kończy się pobiciem Hanusa, który ubliżył plebanowi; drugi akt — porażką Studenta, a trzeci — zgodą wzajemną i wezwaniem kucharki do tańca. Argumenty z obu stron są bardzo powierzchowne; żarty rubaszne; ruchu dramatycznego nie ma tu wcale. Każdy akt kończy się pieśnią pobożną. Rymowanie jest wielce słabe, a w języku trudno dostrzedz jakichś większych zalet.

Jeszcze mniejszą wartość dramatyczną przedstawia dyalog p. t. „Prostych ludzi w wierze nauka [1]). Rozmawia tu Pleban z Podawcą (t. j.

II, str. 538—563). Za czas napisania podał r. 1530, bardzo słabo motywując swoje przypuszczenie. Mojem zdaniem, w owym roku nie mogła jeszcze powstać u nas polemiczna komedya przeciwko luteranizmowi, bo jego zwolenników było w kraju niewiele, a studentów z Witembergi jeszcze nie widziano. Przenoszę więc ten utwór na czasy, kiedy znajdujemy więcej podobnych robót.

[1]) Wydany został z tegoż samego rękopismu przez Antoniego Kalinę w Pracach filologicznych“ r. 1890, t. III, str. 313—356. Z tego powodu, który podałem

kollatorem). Podawca jest katolikiem, ale widzi wśród księży złe obyczaje, brak nauki, brak gorliwości w spełnianiu obowiązków kapłańskich, potępia łajanie i wyklinanie inaczej wierzących zamiast przekonywania ich stosownemi dowodami. Pleban stara się obronić duchownych, wskazując ich ubóstwo („cztery złote na rok bierze, Albo co kędy użebrze"), a stąd niemożność należytego kształcenia się przez nabywanie książek ojców i doktorów Kościoła. Po tym wstępie, który z całego dyalogu jest najciekawszy, idą wyjaśnienia, przez Podawcę Plebanowi dawane co do głównych dogmatów religijnych: Trójcy ś., Kościoła, świętych obcowania, zmartwychwstania na sądzie ostatecznym i żywota wiecznego.

Prawdopodobnie autorem dyalogu był człowiek świecki, bo ksiądz nie napisałby zapewne, wkładając te słowa w usta Plebana: „Już dziś baczę, że lud świecki Więcej czyta niż duchowny".

W r. 1560 pojawia się zjadliwy pamflet w formie dramatycznej. Jest to utwór byłego kapucyna, Bernarda Ochina, który został wyznawcą wielożeństwa i deistą. W polskim przekładzie Herbesta ma napis: „Tragiedya o mszy". Osoby tu występujące to wcielone abstrakcye: papież, praktykarz, szatan, msza, mądrość ludzka, wie-

---

w poprzednim przypisku, uważam i ten dyalog za utwór *powstały dopiero* około połowy XVI stulecia.

czerza Pańska, Duch Ś., miłośnik chwały bożej zabobon. Streszczenie da poznać tendencyę sekciarza. Szatan pragnie zakłócić spokój rodu ludzkiego, sam atoli widomie działać nie chce, gdyżby mu nie uwierzono, więc sprawia, iż kościół rzymski, jako nierządnica papieża, zaszedł w ciążę. Praktykarz zapowiada sławę narodzić się mającej córce, a potem upadek; zapowiada, że ta urodziwszy się pod złączeniem Merkuryusza z Luną (księżycem), będzie cześć boską odbierać i zostanie nader bogatą, jako czarownica, wysysająca krew niewinnych. Córce tej dano imię Msza i powierzono ją mądrości ludzkiej na wychowanie. Ta nauczycielka nadała mszy własności wieczerzy Pańskiej, dołączywszy jeszcze pewne wymysły ludzkie. Wieczerza Pańska rozgniewana, wszczyna spór ze Mszą; wynikiem jego było, że papież na prośbę swej córki wieczerzę zamknął w więzieniu. Wtem pojawia się nowa osobistość: Miłośnik chwały bożej, który targa się na bluźniącą Mszę. Duch Ś. upomina ją, żeby się nawróciła, a następnie naznacza sąd. Miłośnik chwały bożej oskarża Mszę. Prokurator broni jej. Duch Ś. sąd odkłada. Na drugiem posiedzeniu trybunału, Duch Ś. okazuje Miłośnikowi chwały bożej, iż Msza krzyżuje Chrystusa, iż nie jest ani wieczerzą Pańską, ani ofiarą. Na ostatniem posiedzeniu wydaje Duch Ś. dekret bez apellacyi przeciw Mszy; a Wieczerza Pańska, podziękowawszy sędziemu za dekret, napomina ludzi, aby jej nie odstępowali.

Dodawszy do powyżej przytoczonych utworów jeden jeszcze domyślnie w podobnym kierunku napisany przez Fr. Niger, a dedykowany opiekunowi kalwinizmu, Mikołajowi Radziwiłłowi, dramat allegoryczny p. t. *Liberum arbitrium, tragoedia* („Wolna wola"), wyczerpiemy wszystkie do tej pory odkryte objawy użycia formy dramatycznej w celach polemiki religijnej.

Obok tego znamiennego rysu dramatyki naszej w drugiej połowie XVI stulecia, zaznaczyć należy inny, który uważać można za przekształcenie znanych nam już dyalogów allegorycznych. Poprzednio pisano je w języku łacińskim, teraz, ze wzmożeniem się poczucia narodowego, zaczęto je tworzyć w mowie ojczystej. Za sprawcę tego zwrotu uważać można Marcina Bielskiego, który wprawdzie starszym był od Reja i, jak sam o sobie powiada, pierwszy „drogę impresorom podał pisma polskie imprymować", ale w zakresie działalności dramatycznej później od niego dał się poznać. Pierwszym jego utworem w tym rodzaju był dyalog, wydrukowany roku 1557, p. n. „Komedya Justyna i Konstancyéj, brata z siostrą, jaką im ojciec naukę po sobie zostawiał, dając miejsce napirwej uczciwej Starości i jej mistrzowi Mądrości. Też o nieprzespieczności świata i affekciech przyrodzonych człowieku z strony ciała i dusze. Potym o słabej radzie żeńskiej płci. Na przykład wszem, którzy swe dziatki roztropnie cho-

wać żądają". Tytuł wypowiada treść. Dyalog podzielony jest na trzy „sprawy". Osoby są przeważnie allegoryczne: Ojciec, Starość, Mądrość, Niemoc, Pokusa, Anioł i t. d.

Drugim dyalogiem Bielskiego, dopiero po śmierci jego wydanym (1586), jest głośny „Sejm niewieści", w którym autor zawarł krytykę ówczesnych stosunków Rzeczypospolitej moralnych, prawodawczych, wojskowych i politycznych. Dyalog ten już się nie dzieli na sprawy; osoby rozmawiające są: Katarzyna, Beata, Ludomiła, Konstancya, Potencyana, Eufemia, Poliksena, a wreszcie uosobiona „Ziemia Polska". Szerzej się nad tym dyalogiem nie rozpisuję, gdyż oprócz formy rozmowy, żadnej innej cechy dramatycznej nie posiada. Z treści, bardzo ciekawej, należy on do rodzaju satyrycznego.

Z tak przekształconego dyalogu allegorycznego, w połączeniu z intermedyami, rozwinęły się w ciągu drugiej połowy XVI stulecia zawiązki komedyi obyczajowej, której szczegóły ze stosunków miejscowych brano; ponieważ jednak bujniejszy jej rozwój przypada dopiero w początkach wieku XVII, tam więc o tych zawiązkach pomówię.

Trzecim znamiennym rysem dramatyki naszej w drugiej połowie XVI stulecia jest wpływ dramatu klasycznego. Już poprzednio zaznajamiano się z jego formami w szkole, wchłaniano go biernie, odczytywano go głównie dla

przyswojenia sobie poprawnych zwrotów mowy. Teraz zrobiono krok naprzód. Jak dawniej, tak i obecnie wychodzą wydania łacińskich mianowicie komedyj, już to w Krakowie, już to w Niemczech, ale z wyraźnem przeznaczeniem dla Polski. Takie są wydania komedyj Terencyusza z r. 1558, 1574, 1592. Ale obok wydań oryginału, pojawiają się już przekłady na język ojczysty. Wyjątki z Terencyusza podaje Walenty z Kent (1594); komedyę Plauta: „Potrójny“ ogłasza Piotr Ciekliński (1597); tragiedyę Seneki: „Troas“ drukuje w tłómaczeniu Łukasz Górnicki (1589). Prace dramatyczne humanistów obcych również wychodzą po polsku. Tragiedya Buchanana: „Jephtes“ ukazuje się w przekładzie Zawickiego (1587); komedya Adama Paxillusa: „O Lizydzie“ wychodzi w Krakowie r. 1597.

Ale co najważniejsza, zrobiono próbę napisania dramatu oryginalnego według wzorów klasycznych. Widocznie studya humanistyczne o tyle dojrzały, że nietylko czysto zewnętrznie pod względem gramatycznym i słownikowym interesowały wielbicieli muz starożytnych, ale też chciano się przedrzeć do tajników artyzmu. Nie dosyć na tem; samo bierne wpatrywanie się w „w przenajświętsze lica“ piękna klasycznego nie wystarczało; powstała potrzeba czynnego odtworzenia tych kształtów, które podziwem przejmowały. Potrzebie tej pierwszy starał się zadosyć uczynić Jan Kochanowski; za nim, lubo

w języku łacińskim, poszedł Szymon Szymonowicz [1]).

---

[1]) Zob. Karola Estreichera: „Bibliografia polska“ t. VIII, str. 39—118; K. W. Wójcickiego: „Teatr starożytny w Polsce“, t. I, 161—183; K. Brodzińskiego „Pisma“ wyd. pozn., t. V, 7—9.

IV.

Jan Kochanowski.

Formę dramatu klasycznego przyswoili literaturze ojczystej już w początkach XVI stulecia Włosi, ogłaszając liczne, lubo po większej części niezbyt udatne utwory tego rodzaju. Cały szereg nazwisk (Trissino, Ruccellai, Martelli, Giraldi Cinthio, Speroni, Aretino, Dolce) świadczy wymownie, jak dalece poeci włoscy usiłowali wzbogacić własną literaturę dziełami, któreby choć w części przypominały arcytwory starożytne. Za Włochami poszli Francuzi: Jodelle, Garnier i inni.

Kochanowski, bawiąc na studyach we Włoszech i Francyi, mógł się zapoznać z temi wskrzeszeniami tragiedyi klasycznej, mógł z nich wziąć pobudkę do zrobienia próby w języku ojczystym. Dotychczasowe atoli badania nie zdołały wykryć ściślejszego związku pomiędzy tymi tworami neoklasycznymi a „Odprawą posłów greckich“ naszego mistrza. Zdaje się, że tylko oddziaływanie bezpośrednie arcydzieł starożytnych na utworzenie dramatu tego wpłynęło.

Ci tragicy, którzy w XVI wieku byli najczęściej czytani i tłómaczeni, to jest Seneka i Eurypides, najwięcej oczywiście śladów w umyśle poety naszego pozostawili i przy pisaniu tragiedyi nasuwali swoje porównania i wyrażenia. Nawet jakby dla wprawy w nowy rodzaj, Kochanowski przełożył na język polski początek tragiedyi Eurypidesa: „Alcestis".

Atoli obok tych dwu poetów i inni także mistrze starożytności złożyli dań dla utworzenia nowego dramatu; szczególnie Homer, Owidyusz, a nawet mało znany tragik z czasów aleksandryjskich, Likofron, autor „Aleksandry" czyli Kasandry. Pilne odczytywanie starożytnych poetów, w połączeniu z uwielbieniem dla ich tworów, sprawiło, że Kochanowski mimowoli może powtarzał przy pisaniu ich myśli, nie będąc bynajmniej świadomym w tej chwili, jaki mianowicie autor pomaga mu do przybrania myśli w kształty poetyczne. Te mimowolne przypomnienia znaleźć można u pierwszorzędnych nawet poetów we wszystkich epokach, w których żywszy jakiś prąd umysłowy przebiegał. Dla porównania dość wzmiankować okres romantyczny.

Mimo jednak niewątpliwości silnego wpływu sztuki klasycznej na powstanie i napisanie „Odprawy posłów greckich", błędnem byłoby mniemanie, jakoby dramat ten był niewolniczem odtworzeniem wzorów tragiedyi starożytnej. Forma niewątpliwie jest naśladowaną ze starożytnej, ale duch jest już nowoczesny.

Istotnie, rozważając układ „Odprawy posłów“, odnajdziemy w nim architektonikę grecką. Dramat składa się z *parodosu*, który się ciągnie aż do pierwszego wystąpienia Chóru; z dwu *epejsodyów*, przedstawiających rozwój żywiołów z sobą walczących, i z *egzodu*, w którym zapowiedzianą jest katastrofa. Chóry są jakby widzami, przedmiotowo oceniającymi namiętności ludzkie, zawikłaniem grożące. Jedność miejsca i czasu utrzymana. Na scenie przemawiają co najwyżej tylko trzy osoby. Dla oznajmienia o tem, co się dzieje na tłumnem zgromadzeniu po za sceną, wprowadzona osobistość stała: poseł (w tragiedyi greckiej: ἄγγελος). Szkielet więc kompozycyi zupełnie odpowiada formie dramatu greckiego; można w nim dojrzeć słabe strony, np. w tej części, którą nazwać musieliśmy parodosem, a która ma cechy częścią istotnego parodosu, częścią *epejsodyum;* ale pomimo te usterki, plan ogólny przeprowadzony jest dobrze według wzorów, przez poetę naśladowanych.

Inaczej się rzecz ma z duchem utworu, z motywowaniem tragicznem. W tragiedyi starożytnej katastrofę sprowadza Konieczność (Ananke, Fatum). Ludzie, jej podlegający, mogą być sami przez się zupełnie niewinni; cierpią zaś dlatego, że ktoś z ich rodu przeciw bogom zawinił. U Kochanowskiego, który pomimo swego uwielbienia dla starożytnych, przejął się zasadami nowożytnej cywilizacyi, na zasadach chrześcijańskich opartej, nie znajdujemy ani śladu takiego

pojmowania rzeczy. U niego katastrofa, niespełniona wprawdzie, ale zapowiedziana i niechybna, jest wynikiem win ludzkich, częścią namiętności zaślepiającej na następstwa, częścią niebaczności i braku energii, częścią egoizmu jednostek, poświęcającego dla korzyści bliższych, osobistych, szczęście kraju całego.

Przypatrzmy się zblizka tej sprawie.

Posłowie greccy, Ulisses i Menelaus, przybywają do Troi, żądając wydania Heleny, uwiezionej ze Sparty przez Parysa-Aleksandra, syna Pryama, króla trojańskiego. Mężowie, powoływani do rady królewskiej, dzielą się na dwa stronnictwa: jedno ma na celu tylko dobro ogółu, spokój kraju, pomyślność mieszkańców; drugie, dla zysków osobistych, dla prywaty, gotowe nie zważać na wyższe i donioślejsze sprawy, a dogodzić temu, co mu zapewni korzyści najbliższe. Na czele pierwszego stoi Antenor, starzec zacny, szlachetny, rozumny i przezorny; na czele drugiego — Parys-Aleksander, młodzieniec namiętny, rozpustny, dbający tylko o zadośćuczynienie własnej jedynie żądzy, bez względu na to, jakie stąd dla kraju, dla państwa wynikną skutki. Na początku dramatu widzimy właśnie, jak Parys-Aleksander stara się pozyskać dla siebie nawet Antenora, ażeby w radzie królewskiej nikt nie stanął z opozycyą przeciwko odrzuceniu żądania posłów greckich. Dyalog pomiędzy Aleksandrem a Antenorem należy do mistrzowskich, do najlepszych w całym drama-

cie. Jest to wymiana pocisków, umiejętnie i subtelnie ustopniowana. Rozpoczyna się od ogólników, w których i jeden i drugi rozmówca starają się przygotować wzajemnie do usłyszenia tego, czego sobie nie życzą. Aleksander powołuje się na obowiązki przyjaźni, Antenor na zasady sprawiedliwości i słuszności („przystojności"). Aleksander czując, że Antenor w myśl jego nie postąpi, staje się drażliwszym, napomyka o tem, że gdyby Antenor nie sprzeciwiał mu się, mógłby korzyść odnieść, usiłuje przemówić do szlachetnego serca, które w potrzebie nie powinno opuszczać przyjaciela; ale gdy widzi bezskuteczność tych środków, w rozdrażnieniu coraz większem nie waha się zarzucić zacnemu obywatelowi sprzyjania wrogom, a co gorsza, brania od nich podarunków. Tu już i Antenor wychodzi z dotychczasowego spokoju i odpierając zarzut przekupstwa, mówi ironicznie:

> Trzeba mi bowiem sędziom na podarki,
> Bom cudzą żonę wziął, o którą czynią...

A gdy Aleksander na tę uwagę odpowiada twierdzeniem, iż jego dary są widać dla Antenora za małe, oburzony starzec przerywa rozmowę słowy: „Ty, jako żywiesz, tak widzę i mówisz niepowściągliwie: nie mam z tobą sprawy". Aleksander pogardliwie na to odpowiada i rozmówcy się rozstają.

Na posiedzeniu rady królewskiej, którą Ko-

chanowski z polska sejmem nazywa, ścierają się oba stronnictwa. Pryam, król niedołężny, mający wprawdzie na ustach piękne zdania o miłości ojczyzny, ale w gruncie rzeczy gotów przenieść nad nią miłość swego syna, zagaja sprawę. Pierwszy następnie przemawia Aleksander, wystawiając swoje dawniejsze życie, okazujące, iż zawsze postępował, jak dzielny młodzian, znoszący niewygody wszelkie, jeżeli zaszła potrzeba, nienawidzący biesiad „burkowych“, nie myślący najmniej o Helenie. Swoję winę uwiezienia żony Menelausa stara się zrzucić na Wenerę, która mu ją „sama napierwej zaleciła i za żonę dała“.

Ludzie, widzę, u Boga szczęścia sobie proszą:
A ja, kiedy mię z chęci swej tym potykali,
Miałem gardzić? Przyjąłem i przyjąłem wdzięcznie
I mam pewną nadzieję, że tenże Bóg, który
Uczcił mnie naprzód, będzie i do końca szczęścił:
I co mi dał, nie da mi leda jako wydrzeć.

Ażeby zaś interes swojej namiętności uszlachetnić pozorami sprawy ogólnej, przypomina krzywdy, zadane przez Greków już to Azyi wogóle, już to Troi w szczególności: porwanie Medei, oraz siostry Pryama, Hezyony.

Po Aleksandrze zabiera głos Antenor i przemawia naturalnie w duchu wprost przeciwnym: wykazuje, że Aleksander jest winnym, radzi więc wydać Helenę, ażeby niesprawiedliwości nie przydać ku „zelżeniu“; przepowiada, że Grecy nietylko przez posły, ale i orężem krzywdy

swego króla dochodzić będą: „niechże się Aleksander tak drogo nie żeni, żeby małżeństwo swoje upadkiem ojczyzny i krwią naszą miał płacić“. Co do argumentu o Wenerze, Antenor zwraca uwagę, iż przyznając jej piękność, obraził Aleksander dwie inne boginie, że więc ich gniewu lękać się winien. Sprawa Medei nic Trojan obchodzić nie może, a co do Hezyony, to wina była po stronie Trojan.

W duchu Antenora przemawiało kilku obywateli, ale za Aleksandrem przemówił Iketaon i przeważną część zebrania za sobą pociągnął. Iketaon, to krótkimi rysami wybornie nakreślony typ warchoła politycznego, który ufając w potężne swe płuca i głos donośny, jeżeli nie przekona, to przekrzyczy zgromadzenie. Umie on potrącać struny drażliwe w sercu ludzkiem, a grając na nich, pociągnąć do nierozważnego czynu. Jego przemowa jest wysoce znamienną tyradą demagoga, który błyska wielkiemi hasłami dla przeprowadzenia celów poziomych, egoistycznych. Nie idzie mu o przekonanie rozumu, ale o wzburzenie uczuć; chętnie się też odwołuje do szabli, jako najlepszego argumentu. Bierze na cel próżność narodową i — celu nie chybia:

Owa, jako nam kolwiek Grekowie zagrają,
Tak my już skakać musim? Bać się ich nam każą,
A ja owszem się lękam... Teraz nam Helenę
Wydać każą, po chwili naszych się żon będą
I dzieci upominać...

Za czasu, Panowie,
Umykać rogów trzeba, bo w on czas już prózno
Miotać się, kiedy jarzmo na szyję założą.
Sprawiedliwości proszą, a grożą nam wojną:
Daj, chcesz-li, alboć wydrę — taka to jest prosto.
Winienem sprawiedliwość, ale nie z swą hańbą:
Kto ją na mnie wyciska, sowitej [1]) nagrody
Ze mnie chce: i korzyści i zelżenia mego.
Dawny-ć to grecki tytuł pany się mianować,
A nas *barbaros*, sługi. Ale nie toć jest pan,
Co się w Peloponezie, albo w Trojej rodził:
Szabla ostra przy boku — to pan; ta rozstrzygnie,
Kto komu czołem bić ma. Do tego tam czasu
Równi sobie być musim; ani tego Greczyn
O sobie niechaj dzierży, żeby tak był groźny,
Jako się sobie sam zda.

Pryam poszedł za zdaniem większości; posłowie odpowiedź dostali odmowną. Ulisses urągliwie narzeka na zepsucie „wszetecznej młodzi“ i zapowiada wojnę, ciesząc się, że z tak niedołężnym przeciwnikiem będzie miał do czynienia. Menelaus błaga bogów, żeby pomścili jego zelżenie: „dajcie mi — powiada — na gardle usieść Aleksandrowym i miecz krwią napoić człowieka bezecnego; ponieważ i on mej zelżywości dawno syt i dziś się ją [2]) karmi“.

Antenor, przypominając królowi słowa pożegnania posłów greckich, radzi zbroić się zawczasu, ażeby „niegotowych“ Grecy nie zastali. Pryam atoli nie zważa na te rozumne rady

---

[1]) Podwójnej. [2]) Ją = nią.

i drwiąc z zacnego obywatela, tchórzostwo mu niemal zarzuca: „Jakobyś już na oko, dobry Antenorze, nieprzyjaciela widział, tak się, widzę, boisz“. Podobnąż przestrogę daje w pięknej przemowie córka Pryama, Kassandra, wieszczka nieszczęśliwa, skarżąca się na to, że Apollo, dawszy jej ducha wieszczego, nie dał „wagi w słowiech“, tak, iż wszystkie jej proroctwa na wiatr idą, „nie mając u ludzi więcej wiary nad baśni próżne i sny znikome“. Z żałosnym jękiem, nieprzytomna sobie, w widzeniu proroczem przedstawia straszny los, jaki spotkać ma i kraj cały i jej rodzinę:

O wdzięczna ojczyzno moja,
O mury, nieśmiertelnych ręku roboto,
Jaki koniec was czeka? Ciebie, mój bracie [1]),
Stróżu ojczyzny, domu zacna podporo,
Wkoło murów trojańskich tessalskie konie
Włóczyć grożą; a twoje oziębłe ciało
Będzie-li chciał nieszczęsny ojciec pochować,
Musi je u rozbójce złotem kupować.
Nieprzepłacony duchu! z tobą pospołu
I ojczyzna umarła; jednaż mogiła
Oboje was przykryje. Lecz i ty, srogi
Trupokupcze [2]), niedawno i sam polężesz,
Strzałą niemęskiej ręki [3]) prędką objeżdżon.

Wspomniawszy następnie o owym koniu dre-

[1]) Mowa o Hektorze, głównym bohaterze trojańskim.

[2]) Trupokupcem nazywa Achillesa.

[3]) Achilles zginął z ręki Parysa.

wnianym, w którym się mieli skryć Grecy dla zdobycia Troi podstępem, maluje wypadki strasznej nocy:

Wielki ogień ma powstać: tak wielki ogień,
Że wszytko jako w biały dzień widać będzie,
Ale nazajutrz zaś nic widać nie będzie.
Wtenczas, ojcze, ani już bogom swym dufaj,
Ani się poświęconych ołtarzów łapaj.
Okrutnego lwa szczenię[1]) za tobą bieży,
Które cię paznoktami przejmie ostremi
I krwią twoją swe gardło głodne nasyci.
Syny wszytki pobiją: dziewki w niewolę
Zabiorą; drugie kwoli trupom umarłym
Na ich grobiech bić będą[2]). Matko, ty dziatek
Swoich płakać nie będziesz, ale wyć będziesz[3]).

Ta przepowiednia Kassandry, którą ojciec nazywa „przeciwną wiedmą“, nie przekonała go wprawdzie, ale go „postraszyła nieco“; przypomina wtedy sobie sen Hekuby, której przed połogiem śniło się, że nie dziecko (Parysa), ale pochodnię zrodziła. Antenor utwierdza go w przeświadczeniu, iż sen ten był wieszczy, że zapowiadał upadek Troi, sprowadzony przez Aleksandra. Wszelką wreszcie niepewność znosi pojmany więzień grecki, który wyznaje, że w Auli-

---

[1]) Tym epitetem oznaczony tu Neoptolem, syn Achillesa.

[2]) Córkę Pryama, Poliksenę, zabito na grobie Achillesa.

[3]) Żona Pryama, matka Kassandry, Hekuba przemieniona została w sukę wedle opowieści mitologicznej.

dzie tysiąc galer greckich w pogotowiu stoi i czeka tylko na przybycie posłów, ażeby wyruszyć przeciw Troi.

Wtedy dopiero Pryam zdołał zrozumieć niebezpieczeństwo i przedsiębierze środki obrony. Słowa Antenora, nie tuszącego dobrze, kończą dramat:

Na każdy rok nam każą radzić o obronie:
Ba, radźmy też o wojnie, nie wszytko się brońmy;
Radźmy, jako kogo bić, lepiej niż go czekać.

Jak ze streszczenia widzimy, katastrofa jest prostym wynikiem czynów ludzkich, nie zaś Konieczności. Idea odpowiedzialności za czyny, będąca, jak wiadomo, zasadniczym motywem tragiedyi nowożytnej, stanowi też i u Kochanowskiego przyczynę wypadków. Ona to właśnie czyni, iż „Odprawa posłów greckich“, pomimo zewnętrznego podobieństwa do tragiedyi klasycznej, pomimo mnóstwa reminiscencyj z poetów greckich i rzymskich, jest przecież utworem oryginalnym i nowożytnym.

„Odprawa posłów“ porównana z „Żywotem Józefa“, przedstawia postęp wielki pod względem artystycznym. Ograniczenie liczby postaci, wchodzących do dramatu, dało możność poecie naszemu wyrazistszego ich odtworzenia. Antenor, Aleksander, Iketaon i Pryam: są to charaktery dramatyczne, nie wycieniowane wprawdzie, ale nakreślone dobitnie, mające swe indywidualne cechy bardzo wyraźne. Postać wieszczki

Kassandry, lubo epizodyczna, nie związana ściśle z całością, narysowana znakomicie, stanowi jednę z wielkich ozdób dramatu.

Daleko gorzej udała się Helena. Występuje ona na scenie raz tylko w towarzystwie ochmistrzyni („Starej pani“). Nie wiedząc, co o niej zdecyduje rada królewska, zdaje się żałować swego postępku, wyrzeka na swego uwodziciela, tęsknie wspomina o swym małżonku i dziatkach, smutnie rozwodzi się nad dolą człowieka na ziemi („więcej-ci złego na tym świecie niźli dobrego“); ale te wszystkie rozmyślania są wynikiem niepewności losu, jaki ją spotka, są wynikiem przewidywania tej chwili, kiedy „w tył okrętu łańcuchem za szyję uwiązaua pośrodku greckich naw popłynie“. To też, gdy się dowiedziała od posła, iż pozostanie w Troi, obawy znikają, a ona z ochotą śpieszy do Aleksandra. Ta powszednia płytkość natury kobiecej nie budzi dla Heleny spółczucia, nie przejmuje obawą o jej przyszłość, słowem osoba jej nie interesuje, a zatem musi być uważana za jednę ze słabszych stron dramatu.

Jeżeli już w charakterach dostrzedz można pewien postęp w porównaniu z osobami „Żywota Józefa“, to widocznym on jest najzupełniej w dykcyi. Celuje ona zwięzłością, a miejscami niepospolitą siłą, wywołaną za pomocą [illegible] ctwem słów prostych wprawdzie, ale [illegible] nych, nabrzmiałych treścią. Kochanowski [illegible] wprowadził do dramatu naszego wier[illegible]

parodos cały i krótkie dyalogi przedstawia w jedenastozgłoskowym, opowiadanie posła, oraz wszystkie dłuższe przemowy Heleny, Ulissesa, Menelausa, Antenora w egzodzie trzynastozgłoskowym; wieszczbę Kassandry w dwunastozgłoskowym. Wiersza rymowanego używa tylko w chórach, ponieważ te mają charakter liryczny. Wielka i bardzo wielka szkoda, że Kochanowski w układzie wiersza białego zaniedbał *rytmu*, lubo znał jego zasady; przykład bowiem jego podjęty w rodzaju satyrycznym przez Opalińskiego, a w dramatycznym przez Kniaźnina i Korzeniowskiego, upoważnił ten gatunek, nie mający zalet ani prozy ani wiersza rzeczywistego, tak, że dzisiaj bardzo jest trudno przeprowadzić reformę, którą przecież w interesie artyzmu za konieczną uznać musimy.

Oceniając ogólną estetyczną wartość „Odprawy posłów“, nie należy zapominać, że była to pierwsza dopiero próba przeniesienia form dramatu klasycznego do literatury ojczystej. Kochanowski, gdy ją tworzył, był wprawdzie człowiekiem dojrzałym, 47-letnim, ale sił swoich do owego czasu doświadczał w liryce tylko, satyrze i epice. Czując braki swego dramatu, nie wahał się go nazwać „błazeństwem“. My zaprotestować musimy przeciw zbyt surowemu wyrokowi; równocześnie jednak, nie możemy się zgodzić na zbyt optymistyczne oceny, jakie się w naszem stuleciu, począwszy od Brodzińskiego, ujawniły. Nie śmielibyśmy zestawiać nawet „Od-

prawy posłów“ z „Ifigienią“ Goethego, a tembardziej utrzymywać, iż poeta polski „czystszym jest i nierównie więcej greckim“, niż poeta niemiecki.

Zdanie Nehringa, iż „Odprawa posłów“ jest „niejako dyspozycyą do niewykończonego należycie dzieła, dyspozycyą wysnutą ze studyów nad grecką tragiedyą“, przedstawia się trochę zagadkowem, gdy je porównamy z innym jego sądem, w którym orzeka, że jest to dzieło „należące do najdoskonalszych w literaturze dramatycznej uczonej XVI wieku“. Jakżeż prosta, niewykończona dyspozycya może stanowić dzieło doskonałe?... My ze swej strony powiemy, iż w usposobieniu wieszcza z Czarnolasu nie było nastroju iście tragicznego i dlatego nie mógł go wprowadzić do swego dzieła; przystąpił do pracy z nastrojem liryka i epika, ale dwu tych żywiołów, składających się na dramat, nie zlał w jednę całość; stąd do podniosłości dramatycznej nagina się tylko w niektórych ustępach i pierwiastkowi epicznemu (w opowiadaniu posła) zbyt rozległe daje pole, a i liryzmowi za często folguje. Jako próba jednak dramatu klasycznego i to próba pierwsza, niewątpliwie jest znakomitą i zająć może zaszczytne miejsce obok włoskich i francuskich prób w tym samym kierunku.

Dla spółczesnych Kochanowskiemu, jego „Odprawa posłów“ miała nietylko estetyczne, ale i publicystyczne znaczenie. Odegrana była w Jazdowie (t. j. Ujazdowie) „nad Warszawą“ 1

stycznia 1578 roku, podczas uroczystości zaślubin Jana Zamojskiego z Krystyną Radziwiłłówną, na dwa dni przed otwarciem sejmu, na którym miała być podjęta sprawa wojny z sąsiadem wschodnim. Dążnością dramatu było obudzić ducha wojennego, zwłaszcza w młodzieży, wyrwać ją z objęć próżniactwa i zbytków. Do niej to właściwie wymierzone były słowa Ulissesa:

Z tego stada mniemacie, że się który przyda
Do posługi ojczyzny? Jako ten we zbroi
Wytrwa, któremu czasem i w jedwabiu ciężko?
Jako straż będzie trzymał, a on i w południe
Przesypiać się nauczył? Jako stos[1]) wytrzymać
Ma nieprzyjacielowi, który ustawicznym
Pijaństwem zdrowie stracił?...

Do całego zaś sejmu odnosiła się końcowa przestroga rozumnego i zacnego Antenora:

Radźmy, jako kogo bić, lepiej niż go czekać.

Tak istotnie pojmowali tendencyę dramatu spółcześni. Heidenstein, opowiadając żywot Zamojskiego, wspomina o przedstawieniu „Odprawy posłów“ i powiada: „Grali ją najznakomitsi młodzieńcy, głównie dla pobudzenia umysłów młodzieży ku wojnie“. Jakoż nastąpiła niebawem sławna i świetna wyprawa Batorego.

Dramat Kochanowskiego, spełniwszy tak pię-

[1]) Nacisk, uderzenie.

kną rolę w życiu politycznem narodu, słusznie się liczy do celniejszych dzieł jego i nazawsze we wdzięcznej pamięci potomnych przetrwać ma prawo [1]).

---

[1]) O „Odprawie posłów“ pisało bardzo wielu. Zaznaczam tu tylko ocenę Mickiewicza w „Kursie literatury słowiańskiej“, lekcya 36-a; a dalej artykuły K. Mecherzyńskiego (1849 w „Bibl. warsz.“), Józefa Kallenbacha: „Odprawa posłów greckich, jej geneza i wzory“ 1882, Władysława Nehringa w II tomie jubileuszowego wydania dzieł Kochanowskiego, 1884, St. Tarnowskiego w życiorysie naszego poety 1888.

V.

Szymon Szymonowicz jako dramatyk.

— Czyż Szymonowicz pisał dramata?

Tak zapewne pomyśli niejeden z czytelników, zoczywszy tytuł tej części książki. I nie byłoby nic dziwnego w tem powątpiewającem pytaniu, boć nawet nasi historycy literatury, którzy by z urzędu o tym fakcie mówić powinni, albo zgoła milczą o nim, albo też tak krótko i ogólnikowo rzecz przedstawiają, iż u zwykłego czytelnika nie może pozostać w pamięci głębsze wrażenie, a więc i żywa świadomość faktu. Rozprawki zaś specyalne, które przed r. 1889 ogłoszono (Leon Szyperski, 1865, R. Lavollée: La poésie latine en Pologne, 1873), bardzo mało się rozpowszechniły.

Niedawno ogłoszony w Krakowie w „Bibliotece pisarzów polskich“ przedruk tłómaczenia jednego z dramatów Szymonowicza („Castus Joseph“, przekładania Stanisława Gosławskiego 1597, wydał Roman Zawiliński, 1889, str. VIII, 98) przypomina właśnie dobitnie zapomniany *rodzaj* twórczości słynnego sielankopisarza i po-

budza do szczegółowszego zastanowienia się nad nią, nadając pewien bieżący nawet interes starym, przed trzystu laty drukowanym, dziełom.

Wiadomo, jak wielkim, jak gorącym, zapalonym niemal wielbicielem poezyi greckiej był Szymonowicz. Znać to i w jego listach, gdzie lubi się posługiwać przytoczeniami greckiemi, znać szczególniej w jego sielankach, z których tak wiele jest swobodnym przekładem z Teokryta, Biona i Moschusa, tej trójcy idyllistów helleńskich.

Pamiętając o tem, łatwo się domyślimy, że i w dramacie musiał pójść za Grekami. O ile ku temu kierunkowi nakłonił Szymonowicza Jan Kochanowski swoją „Odprawą posłów", określić niepodobna; przypuszczać tylko wolno, że utwór ten wieszcza z Czarnolasu musiał mu być znany; w każdym jednak razie nie na nim, lecz bezpośrednio na wzorach greckich urabiał sobie Szymonowicz pojęcie o formie i warunkach dramatu, i pisał nietyle dla tłumów, ile dla wybranego grona ludzi wyżej wykształconych, przybierając swe pomysły w szaty języka łacińskiego.

Że poszedł za tragikami greckimi, a nie za ich napuszonym, deklamacyjnym naśladowcą rzymskim, Seneką, dowodzi to w nim prawdziwego poczucia estetycznego i stanowi już samo przez się cechę dodatnią jego twórczości dramatycznej.

Wszystkie cechy zewnętrzne dramatu greckiego zachowuje Szymonowicz skrupulatnie; a

więc przestrzega — i to z powodzeniem pod względem prawdopodobieństwa — jedności akcyi, miejsca i czasu; cała czynność dramatyczna odbywa się i u niego w jednym określonym obrębie i w przeciągu jednej doby; o wypadkach zaszłych gdzieindziej powiadomiony zostaje widz przez figurę stałą, tak zwanego „posła“ *(nuntius);* więcej nad trzy osoby, spółcześnie rozmawiające na scenie, nie wprowadza; chór, jak u Sofoklesa, stanowi sympatyzującą z bohaterem dramatu publiczność, ale nieuwikłaną w jego namiętności, sądzącą zatem spokojnie o tem, co się w dramacie dzieje i wydającą opinią o czynach osób działających. Podział na akty, podobnie jak u tragików greckich, nie jest i u Szymonowicza zaznaczony nadpisami [1]); przedziały, w których osoby mówiące schodzą ze sceny, zanim się na nowo pojawią, wypełnione są śpiewami chóru.

Te znamiona zewnętrzne wspólne są obu dramatom Szymonowicza, t. j. „Czystemu Józefowi“ i „Pentezylei“, z których pierwszy wydrukował nasz poeta, mając rok trzydziesty (1587, w Krakowie, u Łazarza), a drugi — licząc

---

[1]) Tłómacz „Czystego Józefa“ wprowadził nadpisy, zowiąc akty „wstępami“. Wydawca przedruku, p. R. Zawiliński, domyśla się w tej nazwie wpływu niemczyzny, gdzie się używa wyrazu *Auftritt;* sądzę jednak, że Gosławski przetłomaczył tylko greckie: *epejsodion,* którem gramatycy greccy oznaczali główne podziały *dramatu.*

lat sześćdziesiąt (1618, w Zamościu, u Krzysztofa z Wolbromu). Są to zatem co do formy dramata typu „klasycznego“ w ścisłem znaczeniu tego wyrazu.

Pod względem wewnętrznym, pojęciowym, nie poszedł Szymonowicz za wzorami starożytnymi. Choć zapalony zwolennik literatury pogańskiej, nie był przecież Szymonowicz fanatykiem humanizmu i nie poświęcił pojęć chrześcijańskich o rządach Opatrzności, o kuszeniu przez złego ducha, o odpowiedzialności człowieka za czyny własne — wyobrażeniom greckim o ananke, czyli fatum. Ani w „Czystym Józefie“, ani w „Pentezylei“, chociaż się spotykają nieraz (jak w dramacie wziętym z podań biblijnych) całkiem niewłaściwe, anachronistyczne wezwania Jowisza, Marsa, Wenery, nie znajdujemy wszelako najlżejszej nawet wzmianki o żelaznej konieczności, której, wedle pojęć greckich, ulegali nietylko ludzie, lecz nawet bogowie. Przeciwnie, i w jednym i w drugim, ukazuje nam poeta motywy chrześcijańskie: w „Czystym Józefie“ działanie złego ducha, który chce zgubić opornego sobie młodzieńca, a w „Pentezylei“ wynik zbytniego zaufania w sobie, braku przezorności i znajomości sztuki wojskowej, czyli, jednem słowem, widoczne skutki odpowiedzialności człowieka za swe postępki.

W pojęciu tragiczności jest zatem Szymonowicz całkiem nowożytnym pisarzem, tak jak Lope de Vega, albo Szekspir. U nas nie on

pierwszy tę ideę wprowadził, boć ją znajdujemy już w „Odprawie posłów“ Kochanowskiego, ale że przyjął za swoję, że ją w obu dramatach rozwinął, że nie dał się porwać przykładowi innych humanistów, którzy, jak np. Buchanan w tragiedyi „Jeftes“, — tłómaczonej u nas przez Zawickiego i wydanej w tym samym roku, co „Czysty Józef“, — do pojęcia fatum się odwoływali; to dowodzi jasnego, rozumnego poglądu na potrzebę stosowania się w utworach sztuki do wyobrażeń swojego czasu, chociażby wyobrażenia te przeciwne były ukochanym skądinąd wzorom starożytnym.

Ażeby na takiem pojęciu tragiczności osnuć i wykonać wielkie, wstrząsające dramata, potrzeba było posiadać bogatą i silną wyobraźnię, oraz uczuciowość głęboką i namiętną.

Szymonowicz nie należał do grupy talentów, odznaczających się tymi przymiotami. Umysł jego jasny, trzeźwy, wykształcony rozczytywaniem się w utworach greckich i rzymskich, był skłonny raczej do refleksyi, zastanowienia spokojnego, a nie do wzlotów nagłych i samoistnych. Wyobraźnia jego lubowała się nie w przedmiotach i zdarzeniach pełnych grozy i zwichrzenia, lecz w objawach życia spokojnych i pogodnych. Uczuciowość wreszcie, tkliwa, delikatna, ale niezbyt głęboka i nienamiętna, podobna była raczej w objawach swoich do ciepłego letniego wieczoru, niż do żarów skwarnego południa. Na wielkiego dramatyka było to za mało, na arty-

stę, który pragnął myśli swe i uczucia wypowiedzieć także, między innemi, i w formie dramatycznej — wystarczało.

To też dramata Szymonowicza pod względem roboty artystycznej: pod względem pięknie i subtelnie wyrzeźbionej dykcyi w dyalogach, pod względem prawdopodobieństwa w następstwie zdarzeń, pod względem unormowania części do całości, są utworami, którym niewiele zarzucić można i stanowią postęp w porównaniu z tąż samą artystyczną stroną „Odprawy posłów"; ale, bądź-co-bądź, wrażenia tragicznego nie wywierają i są naprawdę raczej poematami, a niekiedy rozprawami dyalogowanemi, aniżeli dramatami.

Dyalog u Szymonowicza bywa niekiedy świetnie na wzór grecki przeprowadzonym, ale nigdy nie jest rzeczywiście dramatycznym, t. j. wywołującym rozwój działania. Sytuacye bywają nieraz groźne, ale do wzbudzenia w czytelniku uczucia grozy brak poecie siły. Charaktery są wogóle dobrze nakreślone i utrzymane, lecz albo nie bywają należycie rozwinęte, albo też są zbyt ubogie w znaczenie dramatyczne.

Szczególniej zaniedbał Szymonowicz swoich bohaterów tytułowych. Zarówno Józef, jak Pentezylea, pomimo, że pochłaniają sobą cały interes dramatyczny, pomimo, że o nich wyłącznie idzie w utworze, że o nich się mówi jedynie, — występują przecież bardzo rzadko na scenie, bo dwa razy tylko.

Józef przedstawia się nam na samym początku, jako sługa, troskliwy o porządek w domu swego pana Faetifera (tak Szymonowicz zmienił biblijnego Putyfara), oraz jako człowiek dręczony smutnemi przeczuciami, które ze snów złowieszczych w nim się rodzą, — następnie zaś widzimy, jak, prawie się nie odzywając, przyjmuje oskarżenie Putyfarowej i skazanie na więzienie.

Pentezylea zaś daje się nam poznać na początku dramatu w rozmowie ze swemi wiernemi amazonkami, jako dość rozważna, choć dzielna niewiasta, co przyszła ze Scytyi na pomoc nieszczęsnej Troi, pozbawionej swego najmężniejszego obrońcy, Hektora, — a potem w rozmowie z Taltybiuszem i Pryamem, których zapewnia o swej niecofnionej chęci dopomożenia zagrożonemu państwu, i od których naprzód już dziękczynienia przyjmuje.

Do zarysowania tych charakterów wystąpienia te są niewątpliwie dostateczne, ale do obudzenia dla nich w umysłach czytelników żywszego zajęcia, to trochę za mało. Ledwie się z nimi poznał, traci je czytelnik z oczu, i dowiaduje się o nich z obcych ust, interesowanych w tem, ażeby je albo potępić, albo nad miarę wynieść.

Właściwą bohaterką w „Czystym Józefie“ jest żona Putyfara, którą Szymonowicz, idąc za przykładem poety włoskiego, Fracastora, nazwał *Iempsar*, zastępując tem imieniem nazwę Zefiry,

przejętą przez Reja od spółczesnych autorów. Iempsar „prześliczna, nadludzką urodą ze wszech najwdzięczniejsza“, najdłużej na scenie wobec widzów przebywa, najszczegółowiej i najdokładniej z uczuć swych się przed nimi spowiada, jest też właściwie jedyną w całym dramacie działającą osobą. Ale, niestety, bardzo mało ma w sobie prawdziwego dramatycznego życia, tak, iż, jako charakter, za niższą ją uważać musimy od Zefiry Reja. Jej słowa są chłodne nawet wtenczas, gdy niepohamowaną swą ku Józefowi namiętność wobec Mamki i chóru wypowiada przemaga w niej żywioł refleksyjny, uwydatniony mianowicie w długim ustępie, gdzie, chcąc niby złagodzić sąd o sobie samej, recytuje sporą litanię wad i zdrożności, właściwych płci niewieściej. Jej chuć nie jest, jak u Reja, spowodowaną brakiem rozrywek, znudzeniem i pewnem przez męża zaniedbaniem, — zjawia się nagle, jako pokuszenie szatana, który w prologu oświadczył, że użyje Iempsary za narzędzie do zgubienia Józefa, opornego względem nagabywań złego ducha. Mamka usprawiedliwia swą panią tem, że to rzecz ludzka, że większą część ludzi przemogła potęga bogini miłości [1]). Ale Iempsar nie chce się chwycić tego argumentu, a potę-

[1]) Tłómacz polski, Gosławski, tu, jak w wielu innych miejscach, zmienił myśl Szymonowicza, dodając od siebie, że owa bogini miłości nawet „mocne bohatyry i mężne przemogła“; a dopiero potem pisze: „wszystek świat tym splątany“ (str. 39).

piając własne swe postępowanie, powiada o kobietach, że nie dwa, ale sto razy więcej jest między niemi złych, niż dobrych, i dalejże wyliczać wady niewieście:

Swarliweśmy, tęskliwe, chore z przyrodzenia,
Nieotargnione k'temu, trudne do ćwiczenia.
Nieugłaskany naród, niepolerowany,
Wyschły (?) [1]), zazdrości pełen, a w zdrady odziany.
Lekkiej wiary, uporne, umysłu ślizkiego,
Ust lekkich, w swarach biegłe, kosztu niezmiernego
Potrzebując: więc szczodre, często niewstydliwe,
Łożnic małżeńskich, za zysk nietrwały, zdradliwe.
Zaprzedajne...

Ta świadomość wad, którym sama podlega, mogłaby z Iempsary zrobić osobę wysoce dramatyczną, gdyby to znamię jej umysłu było naprawdę w grę wprowadzone. U Szymonowicza atoli była to tylko sposobność do wypowiedzenia satyrycznych przycinków względem płci słabej, włożonych w usta osoby, którą widzimy miotaną zdrożnemi namiętnościami, a zobaczymy niebawem popełniającą czyn haniebny, oskarżenie niewinnego. Sama scena uwodzenia nie została przez poetę wyzyskana przed widzami; opowiada o niej mamka w słowach obfitych, ale nie wywierających silnego wrażenia.

Ta mamka, jak wszystkie zresztą mamki teatru greckiego, ma jedną cechę zasadniczą, uwydatnioną starannie, t. j. miłość dla swej pani

[1]) U Szymonowicza na tem miejscu jest przymiotnik: *molesta* (dokuczliwa).

którą niegdyś wykarmiła. Ona jest najtroskliwszą opiekunką zdrowia Iempsary, ona stara się zapobiedz nieszczęsnej namiętności, zamierzając użyć ziół i czarów na miłość, ona usprawiedliwia tę miłość, gdy już jej odwrócić nie można, i usiłuje uspokoić skołatany sprzecznemi uczuciami umysł swej pani. Nie uznać tych przymiotów niepodobna, ale też trudno nie zauważyć, że ta mamka jest bardzo nudną i bardzo gadatliwą osobą.

O Faetiferze mówię na końcu, bo jest to charakter najmniej wydatny, pojawia się w dramacie raz tylko, i to nakrótko, a wtedy odgrywa rolę dosyć zabawną. Nie posiada on u Szymonowicza tej cechy, którą naznaczył osobistość tę Rej, t. j. miękkiej uległości żonie; tylko poprostu jest człowiekiem, z trudnością oryentującym się w położeniu i nie wiedzącym co począć. Scena zresztą, w której on występuje, kiedy Iempsar oskarża Józefa, okazując na dowód prawdy swych lakonicznych słów płaszcz jego, jest w całym dramacie najsłabszą, najmniej uprawdopodobnioną. Z początku Faetifer nie rozumie zgoła, o co idzie, bo żona jego roztacza skargi ogólnikowe, a później zadaje mu rebusy do rozwiązania, których on naturalnie rozwiązać na razie nie umie; wreszcie, gdy się dowiaduje, w czem rzecz, wpada w gadatliwość, każe łapać, chwytać zbrodniarza, choć nie wie, czy on uciekł, i uskarża się na los magnatów, zmuszonych kłamać szczęście świetnymi pozo-

rami. Nie stara się wcale wejrzeć w sprawę i skazuje Józefa na więzienie, wzywając Jowisza i narzekając, że niema cech, po których odrazu-by można poznać, kto jest dobrym, a kto złym.

Bądź-co bądź, pomimo pewnych rozwlekłości, pomimo nierozwinięcia charakterów, albo małej ich dramatyczności, „Czysty Józef“ jest utworem, mającym wiele piękności myśli, wiele poetyckich obrazów, tak w dyalogach, jak szczególniej w ładnych chórach. Znać tu, że pisał go autor w wieku żywszych uczuć i polotniejszej fantazyi [1]).

Trzydziestoma laty przedzielona od Józefa „Pentezylea“, — nosi na sobie ślady wieku, kiedy uczuciowość słabieje, a wzmaga się żywioł refleksyjny, kiedy wyobraźnia czuje się już skrępowaną licznymi względami i nie buja tak swobodnie, jak w młodości.

---

[1]) Pożyczki, zaczerpnięte przez Szymonowicza z „Hipolita“ Eurypidesowego, oraz z innych poetów greckich, rzymskich i humanistycznych, wykazali szczegółowo: Leon Szyperski („De Simonis Simonidae vita, ingenio, poesi“, Wrocław, 1865), Ignacy Chrzanowski („Tragiedya Sz. Szymonowicza Castus Joseph w stosunku do literatury obcej“, Ateneum, 1892, t. I, str. 530—556), Józef Kallenbach („Dramat Szymonowicza Castus Joseph“, w XII tomie „Rozpraw wydz. filolog. Akad. Umiejęt. w Krakowie“, 1892), Wiktor Hahn („Kilka przyczynków do pism Sz. Szymonowicza: Castus Joseph“ w Ateneum, 1892, t. IV, str. 557—564).

Samo nawet założenie niezbyt jasno zostało tu przez poetę przeprowadzone. Jak z zakończenia dramatu i z dyskusyj, w jego ciągu rozwiniętych, wynika, chodziło Szymonowiczowi o wskazanie szkodliwości mieszania się niewiast, i wogóle ludzi ambitnych a nierozważnych, do spraw państwa, zwłaszcza zaś do sprawy wojennej. Tymczasem Pentezylea ukazuje się nam na początku utworu ze strony najpochlebniejszej: niema w niej ani zbytniej pychy i zarozumiałości, ani zamiłowania w przechwałkach rycerskich, ani tej nieunoszonej krewkości, która prowadzi do zuchwałych a nierozważnych czynów. Jest dzielna, odważna, przychodzi z pomocą państwu zagrożonemu przez Greków, w chwili najkrytyczniejszej; zasługiwać więc może na same pochwały; nie dziwimy się też, że ją i jej orszak przyjmuje król Pryam, jak prawdziwych wybawców.

Andromacha wprawdzie nie wierzy, aby amazonka, choćby najdzielniejsza, mogła obronić Troję, gdy taki dzielny rycerz, jak Hektor, poległ; ale jej się nie dziwimy; małżonka, kochająca, uwielbiająca a opłakująca męża-bohatera, była we właściwym charakterze, tak mówiąc; i poczytywalibyśmy Szymonowiczowi za wielką zaletę psychologiczną, iż tę postać z temi słowy do dramatu wprowadził, gdyby to był zrobił świadomie. U niego atoli jest to tylko przygotowaniem czytelnika do właściwej jego opinii o wyprawie Pentezylei. Gdy bowiem przybyły

poseł opowiada zwycięstwo, odniesione nad Grekami, doświadczony wódz, Eneasz, z powątpiewaniem i niejaką ironią słucha tej relacyi, przewidując, że to powodzenie chwilowe tylko, a nie trwałe.

Powodzenie to atoli budzi w jednej z Trojanek, Deidamii, chęć wzięcia udziału w walce za przykładem Pentezylei.

Deidamia narzeka wobec chóru na bierne stanowisko niewiast, które „jakby na gnuśność skazane i w sromotnem więzieniu zamknięte, muszą strzedz progu i starzeć się w domu, gdy mężowie i rzeczami pospolitemi rządzą, i chlubne wojny prowadzą, jednając sobie sławę i świetne bogactwa".

A czyż to nam, kobietom, — powiada następnie — odmówiła natura albo ramienia, albo oczu, albo bark, albo bystrości i zręczności umysłów? Zapewne słabsze jesteśmy, ale przyczyną tego jest nasze wychowanie. Czyż to wszyscy mężczyźni są do wojny zdatni?... Jak kto młodość przepędził, takim też będzie na później: gnuśnym albo dzielnym; bo siła jest także wynikiem przyzwyczajenia. I ani wątpić, że gdyby nas wychowywano na silne, to nie byłybyśmy najgorszemi. Dowodem tego Pentezylea, która wrzeciona i gnuśnej kądzieli nie pilnowała, lecz robić siekierą i łuk naciągać, i dosiadać bystrego rumaka się uczyła; więc też teraz bije się, jak żołnierz najwaleczniejszy, i potężnie gromi Achiwów.

Porwane mową Deidamii Trojanki, tworzące chór, gotowe już pójść do walki, gdy wtem występuje rzeczniczka podziału zajęć pomiędzy płcie, Teano, i powstrzymuje ten zapał.

Teano wychodzi z tego założenia, że nie należy naśladować ani niegodziwych, ani nierównych. Kobiety są nierówne mężczyznom, więc nie powinny zajmować się tem, czem się oni zajmują. Ponieważ rożne są rodzaje śmiertelników, a każdego oddziela los od innych, każdy więc powinien przy swej trzódce pozostać; bo gdy wpadnie kto między nieswoich, to albo nie zniesie towarzystwa, albo zgoła zginie. Natura nic nie rodzi napróżno; więc też i różnica płci musi być uzasadniona. Każda płeć ma właściwe sobie przymioty i każda właściwe sobie obowiązki spełniać musi; gdyby się one pomieszały, i mężczyzna objął obowiązki niewiast, a kobieta — mężczyzn, upadłaby piękna harmonia przyrody. Cóżby to było, gdyby mężczyźni siedzieli w domu, albo w świątyniach modły o zwycięztwo zanosili, a kobiety wałęsały się po za domem i szyki bojowe zapełniały!... Przykład Pentezylei nic nie znaczy, bo i natura wydaje niekiedy potwory, ale są one rzadkie i zwiastują zawsze jakieś nieszczęście; a potworem takim jest kobieta-żołnierz. „Idźmy do domów — kończy swą mowę Teano — i do kądzieli dzielną rękę przyłóżmy, jak przystoi na gospodarne kobiety; mężom zostawmy i broń, i zemstę, i ciężkie gniewy, jak to bogowie rozrządzili“.

I kobiety usłuchały Teany, do boju nie poszły, a niebawem nadbiegli zwiastuni strasznej klęski, poniesionej przez amazonki. Pentezylea zginęła z ręki drwiącego z niej Achillesa i wraz z towarzyszkami wrzucona do rzeki. Śmiertelnie ranni żołnierze, którzy z bitwy wrócili po to tylko, aby umrzeć, narzekają na nierozwagę i nieznajomość sztuki wojskowej, jaką dojrzeli w Pentezylei, i na nią przyczynę zagłady zwalają. A gdy Eneasz pyta posła: Czy sztuka wojskowa Scytów nie dosyć była ostrożna, ten odpowiada: Nawet liche zwierzęta walczyłyby ostrożniej...

W przytoczonych tu szczegółach widoczny jest brak konsekwencyi w narysowaniu charakteru Pentezylei: z dzielnej tej i rozważnej zbawczyni Troi w przeciągu jednej doby staje się ta kobieta zuchwałą i zarozumiałą awanturnicą. Lecz może chciał uwydatnić poeta to spostrzeżenie, że innymi są ludzie w słowach, innymi w czynach?... Na odpowiedź twierdzącą w dramacie napróżno-byśmy szukali dowodów.

Inne osoby w „Pentezylei“, których, jak widzieliśmy, jest sporo, pojawiają się tylko na chwilę, tak, że nie upamiętniają się silniej w umyśle czytelnika; spór jedynie Deidamii z Teaną, tak interesujący dziś jeszcze ze względu na tezę, wybitniej się przedstawia, ale i jego znaczenie dramatycznem nazwać się nie da [1]).

---

[1]) Wiktor Hahn w rozprawce: „Pentesilea, dramat

Takie są dramata Szymonowicza. Nigdy one zapewne nie były przedstawione; na dalszy rozwój dramatu u nas nie wywarły wpływu żadnego, bo nikt później aż do w. XIX ani po polsku, ani po łacinie w formie greckiej nie układał tragiedyi; ale, bacząc na ubóstwo naszej literatury dramatycznej w wiekach dawniejszych, przemilczeć o nich nie należy, choćby ze względu na te formalne zalety, którym poeta w wysokim stopniu zadość uczynić umiał, pomimo krępujących więzów jedności miejsca i czasu.

Przekład polski „Czystego Józefa“ wyszedł w 10 lat po oryginale; dokonał go Stanisław Gosławski, wierszem lichym, stylem rozwlekłym i ubliżającym temu podniosłemu nastrojowi, jaki Szymonowicz w całym utworze z subtelnem uczuciem estetycznem zachować umiał; dla charakterystyki rubaszności tłómacza dość przytoczyć, że słowa Iempsary: „hamuj się w słowach, matko, błagam“, przetłómaczył: „stulże już powiadaczkę“ (str. 73). — „Pentezyleę“ przełożył na język polski, równie licho, ksiądz Ksawery Zubowski i ogłosił w Warszawie 1778 r., a potem r. 1786 przedrukował w swoich „Helikonkach“.

Sz. Szymonowicza“ (Lwów, 1895) szczegółowo wykazał wpływ poematu greckiego, napisanego prawdopodobnie w IV wieku naszej ery przez Kwintusa Smirnejczyka (lub: Kalabryjczyka) po grecku, na dramat naszego poety, uwydatniając równocześnie pożyczki przez Szym. wzięte od innych autorów greckich i rzymskich.

VI.

Komedya Rybałtowska (wiek XVII).

W wieku XVII szeroko się rozpowszechniły dyalogi szkolne, do których dobierano treści z życia świętych, urozmaicając ją suchemi zazwyczaj allegoryami. Ponieważ w niczem się one do rozwoju literatury dramatycznej nie przyczyniły; bo nawet pospolicie nie dochowały się teksty całkowite, tylko plany, programaty i niektóre urywki, poprzestanę na tem jeno zaznaczeniu ich istnienia, dodając, że najobfitszy zbiór takich streszczeń znaleźć można w artykule księdza A. Załęskiego p. t. „Wiadomość o rękopiśmie z XVI wieku, znalezionym na kościele niegdyś jezuickim, a teraz benedyktyńskim w Pułtusku“ (druk. w VI tomie „Biblioteki starożytnej pisarzy polskich“, wydanej przez K. Wł. Wójcickiego). Szkoły jezuickie szczególniej lubiły się popisywać takimi dyalogami, obmyślając dla nich różne dziwowiska, działające na zmysł wzroku.

Baczniejszą natomiast uwagę zwrócić należy na sztuki satyryczno-komiczne, w których wy-

stawiano znamienne postaci z nieukształconych lub mało ukształconych warstw towarzyskich: żebraków, pątników, klechów, żołnierzy, chłopów i t. p. Pijaństwo, nabożnisiostwo, rozpusta, próżność, zarozumiałość, tchórzostwo i samochwalstwo: oto główne wady, wytykane przez bezimiennych po większej części autorów. Sztuki takie nazwano „komedyą rybałtowską“ [1]) od tytułu jednej z nich.

Rozwinęły się one prawdopodobnie z intermedyów, t. j. uciesznych ustępów, któremi przeplatano dyalogi pobożne. Czy się one nazywają komedyami czy tragikomedyami, czy nawet tragiedyami, nastrój jest jednaki rubaszno-żartobliwy, umiarkowanie satyryczny. O budowę artystyczną żaden autor nie dbał, ale treści znamiennej, dającej poznać obyczaje ówczesne, dostarczał nie mało. Były w tych sztukach zaczątki komedyi swojskiej popularnej, ale zaczątki te zmarniały, nie wydawszy utworu, któryby na nazwę dzieła sztuki zasłużył.

Za najdawniejszy zabytek utworów tego rodzaju uważamy „Tragiedyą żebraczą“, ogłoszoną bezimiennie w Krakowie u Łazarza Andrysowicza r. 1552. Odszukano dotychczas trzy tylko

---

[1]) Rybałt, wyraz włoski *(ribaldi)*, oznaczał pierwotnie ciurę obozowego; u nas używano go na określenie próżniaka, włóczęgi, gadaniną i kuglarstwem wyłudzającego datki, obracane na pijatykę.

z niej kartki [1]); ale istnieje jej przeróbka czeska, z której możemy powziąć wyobrażenie o tym zabytku.

Składa się ta niby tragiedya, a właściwie krotochwila satyryczna z prologu, trzech aktów i króciutkiego epilogu.

Prolog (dochowany u nas w całości) przedstawia, jak było wówczas we zwyczaju, główną treść sztuki:

Widziałem jednego roku
Przed Częstochową w Potoku
Wszystko zuchwałe żebraki
Zgromadzone jako szpaki.
Przespiecznie tam poczynali,
Nikogo się nie wstydali;
Nabożeństwo porzucili,
Godowali, dobrze pili,
I wójta sobie wybrali,
Trzeci pieniądz mu składali.
Pytałem ich, skądby byli,
A na co się zgromadzili.
Odpowiadali mi śmiele:
„Byliśmy, gdzie i ty, w kościele,
Idziemy z gór, drudzy z dołu,
Zeszliśmy się tu to społu.
Chodząc do tej miłej świąci [1])
Gdzie co dadzą prze Bóg [2]) wziąci,
Jeśliby(ś) nas podarował,
Będzie-ć każdy z nas dziękował".

---

[2]) Podał je w odpisie ks. Władysław Siarkowski w „Bibl. Warszawskiej" 1875, t. III, 291—4.

[1]) Świąć = święte miejsce.

[2]) Prze Bóg = dla miłości Boga.

Ali wnet po małej chwili,
Wesele sobie stroili,
Z gospodarzem się zmówili,
Piwo wszystko zakupili,
Tam wszystko po woli mieli
I byli hojnie weseli.
Trafił się kupiec z przygody,
Zwiódł z nimi swar, miał złe gody:
Przestraszyli go cepami,
Byli wszyscy i z babami.
Był tam w strachu w wielgiej męce,
Bo nań były gęste ręce;
Ale ich dojeżdżał słowy,
Miał na nie język gotowy.
Temi je pobudził na się.
Musiał pierzchnąć nazad zasię,
Gdy mu oczy suto piaskiem,
Za szyję dano pociaskiem [1]);
Rozmaicie go ćwiczyli,
Wacek [2]) wzięli, kijmi bili;
Tak baby, jako dziadowie
Poczynili znaki w głowie.

W akcie pierwszym żebracy wyprawiają niby wesele dziadowi Dygudejowi i jego babie. Wójt mianuje Parzychosta swatem, a Szczudłę starostą. Chcieli być sami, ale nieszczęściem zaszli do gospody jakiś Kupiec i Pisarz. W akcie drugim zaczyna się hulanka; dziady tańczą z babami, umizgają się do nich, grają w kości i karty. Kupiec z Pisarzem przypatrują się widowisku; pierwszy z nich nie może się powstrzymać od

[1]) Pociask = ożóg.
[2]) Wacek = mieszek na pieniądze, kaleta.

robienia uwag. Dziady mu odpowiadają, że i oni mieli się niegdyś dobrze, ale stracili mienie wskutek różnych przygód. Jeden z pomiędzy nich wystawia zalety stanu dziadowskiego, wolnego od podatków, poboru do wojska, zdzierstwa urzędników, swobodnego jak ptak, byleby mieć kij w ręku dla odpędzania psów i ochrony od upadku. Na to kupiec odpowiada długo i energicznie; wytyka dziadom szalbierstwa, udane kalectwa, łotrowstwa, podpalenia, zdrady, bo chodzą do Turek i służą bisurmanom za pieniądze. Dziady nie pozostali dłużnymi w odpowiedzi i wytknęli kupcom kłamliwe zachwalanie towarów, podwójne miary i wagi, fałszywe opowieści co do rozbitych z towarami okrętów, aby zamorskie korzenie utrzymać w wysokich cenach... Kupiec zniecierpliwiony odpiera, że dobrze robią ludzie, wypędzając żebraków z miast i wsi, wsadzają do więzienia, palą na stosie; obiecuje przytem, że sam się przyłoży do tego, by który z nich dostał się katu w ręce. Dziady wzięli się do kijów i szczudeł; baby zaczęły zasypywać kupcowi oczy piaskiem. Biedaczysko musiał zemknąć. W akcie trzecim wójt daje naukę Kupcowi, żeby nie pomiatał żebrakami, bo nawet król i książę, nie mówiąc już o innych stanach, nie mogą być pewni, czy kiedyś żebrać nie będą. Kupiec powtarza swoje zarzuty, dodaje do nich nowe (rozboje, rozpustę, obłudę, czary babskie). Dziady drwią sobie z tego, a wójt zaleca babie Magorze, aby czarami pa-

kowała do piekła tych, co złorzeczą żebrakom, nie dając im jałmużny. Narzekającemu Kupcowi Pisarz perswaduje, aby dał pokój zwadzie z dziadami, bo to nie przynosi ani zaszczytu, ani też zysku [1]).

Drugim znanym zabytkiem komedyi rybałtowskiej jest „Wyprawa plebańska“ (1590), gdzie występuje kaléfaktor szkolny, tchórz-samochwał, próżniak, Albertus, wysłany przez proboszcza (wskutek uchwały sejmowej, nakazującej księżom przyczyniać się do powiększenia siły zbrojnej) na chudej, ledwie wlekącej się szkapie — na wojnę. „Wyprawa“ ta miała widocznie wielką popularność, gdyż była sześćkrotnie przedrukowana. Dalszym jej ciągiem jest „Albertus z wojny“ (1596), zdający sprawę plebanowi ze swojej imprezy, jako podczas bitwy w rowie leżał, a po bitwie i w czasie powrotnej drogi rabował, co się dało. Poczem wraca do swych dawnych obowiązków w szkole i w kościele. „Albertusa“ pięć razy przedrukowano (w naszych czasach po raz szósty w „Pomnikach do historyi obyczajów w Polsce“ 1843).

Albertusa spotykamy jeszcze w zbiorze dyalogów z intermedyami p. t. „Bachanalia“ (1640). Zbiór ten składa się z trzech sztuk.

Pierwsza z nich „Guślarze“ wyszydza zabo-

---

[1]) Streszczenie trzech aktów z przeróbki czeskiej podałem według art. Bronisława Grabowskiego: „Teatr w Czechach“ (Ateneum 1884, t. III, 289—292).

robienia uwag. Dziady mu odpowiadają, że i oni mieli się niegdyś dobrze, ale stracili mienie wskutek różnych przygód. Jeden z pomiędzy nich wystawia zalety stanu dziadowskiego, wolnego od podatków, poboru do wojska, zdzierstwa urzędników, swobodnego jak ptak, byleby mieć kij w ręku dla odpędzania psów i ochrony od upadku. Na to kupiec odpowiada długo i energicznie; wytyka dziadom szalbierstwa, udane kalectwa, łotrowstwa, podpalenia, zdrady, bo chodzą do Turek i służą bisurmanom za pieniądze. Dziady nie pozostali dłużnymi w odpowiedzi i wytknęli kupcom kłamliwe zachwalanie towarów, podwójne miary i wagi, fałszywe opowieści co do rozbitych z towarami okrętów, aby zamorskie korzenie utrzymać w wysokich cenach... Kupiec zniecierpliwiony odpiera, że dobrze robią ludzie, wypędzając żebraków z miast i wsi, wsadzają do więzienia, palą na stosie; obiecuje przytem, że sam się przyłoży do tego, by który z nich dostał się katu w ręce. Dziady wzięli się do kijów i szczudeł; baby zaczęły zasypywać kupcowi oczy piaskiem. Biedaczysko musiał zemknąć. W akcie trzecim wójt daje naukę Kupcowi, żeby nie pomiatał żebrakami, bo nawet król i książę, nie mówiąc już o innych stanach, nie mogą być pewni, czy kiedyś żebrać nie będą. Kupiec powtarza swoje zarzuty, dodaje do nich nowe (rozboje, rozpustę, obłudę, czary babskie). Dziady drwią sobie z tego, a wójt zaleca babie Magorze, aby czarami pa-

kowała do piekła tych, co złorzeczą żebrakom, nie dając im jałmużny. Narzekającemu Kupcowi Pisarz perswaduje, aby dał pokój zwadzie z dziadami, bo to nie przynosi ani zaszczytu, ani też zysku [1]).

Drugim znanym zabytkiem komedyi rybałtowskiej jest „Wyprawa plebańska“ (1590), gdzie występuje kalefaktor szkolny, tchórz-samochwał, próżniak, Albertus, wysłany przez proboszcza (wskutek uchwały sejmowej, nakazującej księżom przyczyniać się do powiększenia siły zbrojnej) na chudej, ledwie wlekącej się szkapie — na wojnę. „Wyprawa“ ta miała widocznie wielką popularność, gdyż była sześćkrotnie przedrukowana. Dalszym jej ciągiem jest „Albertus z wojny“ (1596), zdający sprawę plebanowi ze swojej imprezy, jako podczas bitwy w rowie leżał, a po bitwie i w czasie powrotnej drogi rabował, co się dało. Poczem wraca do swych dawnych obowiązków w szkole i w kościele. „Albertusa“ pięć razy przedrukowano (w naszych czasach po raz szósty w „Pomnikach do historyi obyczajów w Polsce“ 1843).

Albertusa spotykamy jeszcze w zbiorze dyalogów z intermedyami p. t. „Bachanalia“ (1640). Zbiór ten składa się z trzech sztuk.

Pierwsza z nich „Guślarze“ wyszydza zabo-

---

[1]) Streszczenie trzech aktów z przeróbki czeskiej podałem według art. Bronisława Grabowskiego: „Teatr w Czechach“ (Ateneum 1884, t. III, 289—292).

bony, zażegnania i zamawiania. Do guślarki przyprowadzają chorego Frączka. Baba każe mu się położyć na słomie na krzyż złożonej i po różnych dziwacznych grymasach, wypowiada zaklęcie. Wtem z za opony wychodzi starosta i gromi guślarkę, dowodząc czczości zabobonów, odprawia sąd i wyrokuje zwykłą próbę pławienia czarownic. Bakałarz powtarza nauki, dawane w kościele, o ślepocie wierzących w gusła itd. W drugiej komedyi: „Albertus rotmistrz“ wystawiono Albertusa dowodzącego rotą żaków. Każdy akt w innem miejscu. Raz obozuje Albertus w Łagowie, wyprawia drabów na podjazd do mnichów świętokrzyskich. Każe na chorągwi malować beczkę i kufel, opowiada różne potrzeby, w których znajdując się jadł, pił i owoce krwawej pracy chłopom wydzierał, bo żołnierzowi wszystko wolno w nagrodę ofiary życia za ojczyznę. W trzeciej sztuce „Pielgrzym i pątnica“ mamy krytykę obłudnego nabożeństwa, nagannej włóczęgi, oszustwa i łatwowierności wieśniaków. Pątnica za to, że sprzedawała kamienie „uraźne“ poświęcone (racze oczy), jerozolimskie palmy, skazaną została na trzy dni siedzenia w „kunie“ kościelnej i na chłostę cielesną.

Do tejże kategoryi utworów zaliczyć należy: „Komedyę rybałtowską“ (b. r.), „Peregrynacyę dziadowską“ (1614), „Mięsopust albo tragikomedyę na dni mięsopustne“ (1622), „Szkolną mizeryę“ (1633), „Sołtysa z Klechą“ (1646) i t. p.

Troszkę wyższymi nad te bezimienne twory są dwie komedye autorów znanych nam z nazwiska lubo nieznanych pod względem szczegółów biograficznych.

Jedna z nich jest to „Tragiedya o polskim Scylurusie“, nakreślona przez Jana Jurkowskiego a wydana w Krakowie r. 1604.

Składa się ona z prologu, czterech scen, przeplatanych intermedyami i epilogu.

Scylurus polski, czując się blizkim śmierci, wita z drogi trzech synów, z których jeden żołnierstwem (Herkules), drugi zabawami (Parys), trzeci naukami (Dyogenes) się parał. Wszyscy trzej opowiadają po kolei swoje przygody. Herkules np. mówi:

Ojcze miły, mój ojcze, że cię tem ochłodzę,
Gdy-ć wojenne wypadki przed oczy przywodzę,
Nad które rychlej zliczysz śnieg, szyszki borowe,
Piaski morskie i przykre grona jałowcowe.
Wielkość srogich niewczasów zniosły młode lata,
Zwiedziłem siła kątów okrągłego świata,
Wojny, bitwy, potarczki, krwawe niepokoje,
Zniosłem trwogę, zniosłem mróz, zniosłem letnie znoje;
Namiot był niebo zmienne, darń w polu — pierzyna,
Sałamacha[1]) mój przysmak, dziki koń — zwierzyna;
Tańce lube — przez szańce gnać mahometańskie
Hufce walne w wir morski jak dziki botańskie(?);
Igrzysko — szable topić w twardomiąszym karku
Bezbożnych nieprzyjaciół w marsowym jarmarku;

---

[1]) Była to potrawa z mąki rozrobionej wodą, z odrobiną omasty.

Bankiet wesoły — po brzuch koniem we krwi brodzić
I też bisurmańczyki w trokach jak psy wodzić;
Z strachem mi przyszło grotem zawój turski [2]) walić,
W zamki ziemią się kopać [3]) i ich baszty palić,
Mam tu jeszcze znak dobry — przez gębę gościniec,
Tym mi do duszy jechał jańczarski zły syniec;
Zdrowie-m wziął, koncerz wparłszy w jego bok otyły,
Gdy ostatnia przygoda dodała mi siły.

Kiedy i dwaj inni synowie zdali sprawę ze swych czynności, Scylurus robi testament, udzielając wszystkim napomnień i nauk, jak po jego zgonie mają służyć ojczyźnie. Przychodzi następnie Śmierć w koronie, by zabrać starca. Do rozmowy między nią a Scylurusem wtrąca się Dyabeł i Anioł.

Śmierć.

Jak się masz, panie,
Zdrowie twe już tanie.

Scylurus.

Zapłaciłbym drogo,
Ulżyj jeszcze błogo.

Śmierć.

Nie pomogąć zioła,
Wsiądź w mój rydwan zgoła.

Scylurus.

Wytrwajże mi, siostro, troszkę,
Dam ci jednę przednią wioskę,
Dam dwie, dam trzy, dam już wszytkie,
Odłóż to kosisko brzydkie.

---

[2]) Turecki.
[1]) Podkopywać się.

Smierć.

Nie dbam nic na dary,
Wsiądź, stary, na mary.

Dyabeł.

A witajże, bracie,
Mam-ci się na łacie.
Syna-ś ty miał Piotra,
A zmigrosza [1]) kmotra.
Tyś na kościół ciskał
A szelągiś ściskał.

Anioł.

Nie twa siła na niem;
Wolny boskiem zdaniem,
Bo dwa syny dobre
Ma w swej cnocie szczodre.

(podnosząc Scylurusa).

Precz łakonno, warchole!
Idź ty między króle...

W intermedyum Matys pijak i Ktoś złodziej wracając ze stypy, rozmawiają o dokonaniu kradzieży po śmierci Scylurusa. Po nich występuje Herkules, którego wabią ku sobie ślicznie ubrana Rozkosz i Cnota, gromiąca swą przeciwniczkę i zwyciężająca. Wówczas występuje Sława ze skrzydłami białemi i czarnemi, mająca tyle oczu ile piór, z wieńcem w prawej ręce, a z trąbą w lewej. Ona to wysławia następnie szumnym stylem dzieła rycerskie Herkulesa polskiego, oraz tryumfy odniesione za Zygmunta III.

[1]) Zmigrosz = dusigrosz, sknera,

W trzeciej części Parys, ubrany z cudzoziemska, rozmyśla, jaką obrać drogę. Staje przed nim Merkury z trzema boginiami: Junoną, Palladą i Wenerą. Wysłuchawszy każdej z nich, Parys oddaje jabłko Wenerze. Potem nadchodzi Wielki-chwał, wyobrażający dworskiego junaka, z którym się Parys zaprzyjaźnia, zwłaszcza gdy go zaprowadził do Helenki grzecznej i wyswatał mu ją. Sława boleje nad niechybnym upadkiem Parysa i przestrzega młodzież przed złymi obyczajami, jakich za granicą nabyć mogą. Parys z Helenką nadchodzą, wdzięczą się do siebie, zaczynają tańczyć wraz z Wielkim-chwałem, ubranym w kobierzec. Napadają na nich podpili żołnierze, stąd bitwa, w której Parys ginie. Wnet ukazują się trzej dyabli (Kostruban, Duliban, Mędrela), grający w kości o duszę Parysa, poczem śpiewając szyderskie pieśni, unoszą go. W intermedyum szlachcic Orczykowski, jego żona i Student przedstawiają dobrze niedbalstwo szlachty, tracącej pieniądze na zbytki, a o wychowanie dzieci i ich przyszłość troszczącej się niewiele. Państwo Orczykowscy, nagadawszy się o własnych potrzebach zbytkowych, chcą i o dziedzicu swego imienia pomyśleć, ale nastręczający się im nauczyciel za 20 złotych rocznie wydaje się im za drogi; szlachcic wykrzykuje, że za te pieniądze kupiłby konia tureckiego. Student-nauczyciel odpowiada mu na to, że będzie ich miał nawet parę: tego, którego kupi, i drugiego — z synaczka.

Czwarta, a zarazem ostatnia część jest najsłabsza. Dyogenes powstaje na obyczaje swego wieku, mianowicie na zbytki; Aleksandrowi Wielkiemu, ofiarującemu bogactwa, odpowiada, by mu jeno słońca nie zasłaniał. Dworzanin Kolaks (Obmówca) nazywa go za to błaznem, ale Sława głosi wielkość filozofa.

Kazimierz Brodziński [1]), który w wykładach swoich uniwersyteckich pierwszy u nas roztrząsał tę sztukę Jurkowskiego, chciał w niej widzieć allegoryę przedstawiającą chylenie się Rzeczypospolitej do upadku. Scylurus to prawdziwy duch ojczyzny, przedstawiciel jeszcze potęgi XVI wieku; w synach jego widzimy osłabienie tego ducha. Zaraza cudzoziemczyzny wytępia w drugim synu Scylurusa, Parysie, przejawy ducha narodowego; rycerstwu za jedyne dziedzictwo pozostała sława wojenna; nauki prawdziwe są w pogardzie i „nie pozostaje nic więcej prócz fałszywej pedanckiej erudycyi i nadziei, że tylko sława przeszłości może dawnego Scylurusa, t. j. ducha ojczyzny przypomnieć".

Kraszewski za największą zaletę i nowość „Tragiedyi o Scylurusie" poczytuje to, że tu Jurkowski pierwszy się tknął „przedmiotu kra-

---

[1]) Zob. Pisma K. Brodzińskiego, wyd. z r. 1873, t. V, str. 9—14. Według Brodzińskiego, oraz według Kraszewskiego („Gawędy o literaturze i sztuce" 1857, str. 164—169) przedstawiłem tu ten utwór.

jowego, żywego życia". Można jednak zrobić uwagę, że w przekładzie „Potrójnego", rzymskiej komedyi Plauta, Piotr Ciekliński swojemi licznemi wstawkami o wiele silniej nacechował różne wady polskie przez usta Dobrochowskiego, Złotogrodzkiego, Wójtowica, Szczesnego, Skarbka, Pierczyka. A „Potrójny" ten wyszedł, jak wiemy, w r. 1597.

Druga sztuka, nazwiskiem autora opatrzona, jest to trzy aktowa komedya p. t. „Z chłopa król". W przedmowie autor, szlachcic z Sieradzkiego, Piotr Baryka, powiada, że z woli dobrodzieja swego, jakiegoś A. Ł. „sklecił" ową rzecz zaraz po akcie koronacyi Władysława IV (r. 1633), że ją wystawili na scenie „ludzie dworscy" i że następnie spisał ją i podał do druku.

Intrygi nie ma tu zgoła; treść jaknajprostsza; wojskowi, w czasie mięsopustu, zamiast jakiej innej „maszkary", zadrwili sobie z Sołtysa; upoiwszy go i ubrawszy w szaty wspaniałe, wmówili weń, że jest królem; a nacieszywszy się jego zdumieniem i nieumiejętnością radzenia sobie wśród nowych stosunków, znowu go do nieprzytomności przez pijaństwo przywodzą, a gdy wytrzeźwiał, dają mu dotkliwie do poznania, że był igraszką swawoli żołnierskiej.

Charaktery, zresztą nieliczne, są zaledwie ogólnikowo nakreślone; a dyalog przemienia się bardzo często w długie opowiadanie lub satyrę, wygłaszane przez jednego rozmówcę. Pomiędzy aktami mieszczą się intermedya; w pierwszym

ciura obozowy maluje dosadnie żywot żołnierski, swawole, pijatyki, rabunki; w drugim kozak, spotkawszy w lesie żyda, przymusza go, by kupił od niego kij dębowy i t. p. Prócz tego znajduje się tu prolog, w którym Myśliwiec z dworzaninem Piwowskim treść komedyi opowiadają, oraz epilog, w którym zapowiedziano, że mięsopust zbliża się do końca, że nie czas już na żeniaczkę, że wreszcie należy myśleć o obowiązkach i Bogu, a wroga piekielnego się chronić.

Dramatyczności wogóle w całym utworze jest bardzo niewiele; przeważa w nim satyra wprost monologicznie wypowiadana. Język czysty i ładny, wiersz gładki, choć wcale nie wytworny, ani w wyrażeniach, ani w rymach. Widocznie jednak odpowiadała sztuka ta gustowi naszych przodków, bo długo jeszcze, nawet w XVIII wieku, bywała dla krotochwili grywana po dworach szlacheckich.

Próby zaszczepienia wśród ogółu zamiłowania do sztuk innego, przeważnie podnioślejszego rodzaju, nie miały powodzenia, nie posiadały ciągłości i trwałości, pozostawały odosobnionemi. Czy to więc Serafin Jagodyński ładnie tłómaczy czarodziejską sztukę włoską: „Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny“ (1628), czy Jędrzej Morsztyn i Jerzy Lubomirski chcą w dramacie sielankowym włoskim Torkwata Tassa (Amyntas) lub Guariniego („Pasterz wierny“) wskazać źródło nowe rozkoszy estetycznych;

czy tenże Jędrzej Morsztyn daje przekład „Cyda“ Kornelowego, a jego krewniak Stanisław — „Andromachę“ Rasyna; czy wreszcie Jan Alan Bardziński pragnie zaznajomić z utworami (napuszonemi co prawda) tragika rzymskiego Seneki, wydając w r. 1696 „Smutne starożytności Teatrum“: nic to na rozwój artyzmu dramatycznego w wieku XVII i pierwszej połowie XVIII nie wpływa; w dalszym ciągu wychodzą dyalogi mięsopustne, allegorye suche, lub też rozprawy moralne w formę rozmowy ujęte. Dopiero w drugiej połowie XVIII stulecia widzimy dokonywającą się w tej mierze zmianę.

VII.

Komedya w drugiej połowie XVIII wieku.

1. Franciszek Zabłocki.

Reforma twórczości dramatycznej poczęła się około połowy XVIII wieku i to w szkole.

Inicyatywę dał ks. Stanisław Konarski z zakonu pijarów, tłómacząc lub każąc tłómaczyć tragiedye francuskie w smaku pseudo-klasycznym, Kornela, Rasyna, Krebillona, Woltera i innych, i przedstawiając je na scenie szkolnej. Sam wreszcie daje przykład pisania sztuk oryginalnych w tymże smaku, tworząc swego „Epaminondasa".

Spółzawodniczący z pijarami zakon jezuitów, pomyślał także o usunięciu dyalogów, ale nie chcąc naśladować pijarów, wprowadził na scenę szkolną komedyę — bez intrygi miłosnej i ról kobiecych. Utalentowany zakonnik, Franciszek Bohomolec, dostarczył dla tej sceny 25 utworów, przerabiając Moliera i innych komedyopisarzy francuskich, lub też własne rozwijając pomysły („Paryżanin polski", „Urażający się").

Tragiedya w XVIII wieku nie znalazła ani licznych, ani znakomitych przedstawicieli; komedya natomiast rozrosła się i rozwinęła bujnie, gdyż jej pomógł do tego pierwszy u nas teatr publiczny, otwarty w Warszawie r. 1765.

Wprawdzie niezależnie od tego teatru, już przedtem mieliśmy dwie komedye wierszem, z intrygą (bardzo lichą) i z rolami kobiecemi, napisane przez Wacława Rzewuskiego, ale ciągłość rozwoju dostrzedz możemy dopiero po otwarciu widowni publicznej, znajdującej gorliwą opiekę w królu, a zwłaszcza w księciu Adamie Czartoryskim, który i sam pisywał dla sceny („Panna na wydaniu“, „Kawa“, „Pysznoskąpski“) i innych do pisania zachęcał.

Ksiądz Bohomolec, ulegając zachętom, dał teatrowi warszawskiemu podobno 10 komedyj, z których jedną p. t. „Małżeństwo z kalendarza“ można uważać za pierwszą u nas próbę komedyi „społecznej“; dążnością jej bowiem było ostre wyszydzenie przesądów urodzenia i wskazanie mieszczaństwa, jako siły, dotychczas lekceważonej, ale mającej przyszłość przed sobą [1]).

Uznając w zupełności zasługi Bohomolca, iż „w czasach najkrytyczniejszych dla narodowego teatru, bo w samych jego początkach... ratował go od przedwczesnej śmierci i dowiódł swemi

---

[1]) Zob. rozprawę Adama Bełcikowskiego p. t. „Pierwszy sceniczny pisarz polski“ w zbiorze: „Ze studyów nad literaturą polską“ (Warszawa, 1886).

utworami, że potrafił zajmować i bawić publiczność i to sprawić, że z niechęcią i obojętnością nie odwracała się od sceny polskiej", — stwierdzić jednak musimy, że prawdziwy talent komedyopisarski zjawił się dopiero w osobie Franciszka Zabłockiego. Wszyscy inni (nie wyłączając Ignacego Krasickiego) torowali mu tylko drogi pod względem języka scenicznego.

„Żadna mowa w Towarzystwie uczonem przyjaciół nauk, żaden pomnik w teatrze warszawskim nie uczcił jego zasług dla literatury i kraju" — pisał w 1839 roku Ignacy Szydłowski, redaktor „Wizerunków i roztrząsań naukowych", podając w 43-im tomiku tego wydawnictwa kilka szczegółów z życia Franciszka Zabłockiego.

Po latach blizko 60-ciu od czasu napisania tych słów, nie można już ich powtórzyć bez zmiany.

Wprawdzie zbyt bezwzględni wielbiciele Fredry (ojca), jak np. Stanisław hr. Tarnowski, nie uważali za potrzebne nawet wspominać o nim jako o poprzedniku, i tym sposobem upoważniali do twierdzenia, że komedya polska rozpoczyna się dopiero od twórcy „Zemsty" i „Ślubów panieńskich"; wprawdzie o uczczeniu zasług Zabłockiego pomnikiem, nie ma jeszcze nawet mowy; ale doczekaliśmy się już żywo nakreślonego szkicu jego twórczości przez Adama Bełcikowskiego („Ze studyów nad literaturą polską" 1886) oraz ładnego studyum, szczegółowo roztrząsającego treść i wartość komedyj autora

„Sarmatyzmu“. Studyum to napisał p. Maryan Gawalewicz (Kraków, 1894).

Przedrukowanie dzieł Zabłockiego w r. 1877 (w „Bibliotece najcelniejszych utworów“ 2 tomy) i przedstawienie komedyi „Fircyk w zalotach“ w Krakowie 1884 r. podczas obchodu 300-nej pamiątki śmierci Jana Kochanowskiego, ponawiane potem od czasu do czasu, to także dowody zainteresowania się tym pisarzem.

I.

Życiorys Zabłockiego w krótkich da się streścić słowach, gdyż nadzwyczaj mało przekazano nam o nim szczegółów.

Nie mamy tu żadnej podstawy do śledzenia zarodków talentu w dziedzicznie przez Franciszka otrzymanych właściwościach ducha. Rodzina jego nie odznaczała się ani bogactwem, ani znaczeniem, ani nadzwyczajnemi zdolnościami, lub też przygodami; historycy więc i pamiętnikarze milczą o niej zupełnie. Wiemy tylko, że liczyła się do szlachty, i że od dawnego zapewne czasu osiadła była na Wołyniu. W tej prowincyi przynajmniej urodził się Franciszek i został z biegiem czasu pierwszym wołyniakiem, którego nazwisko zapisało się na kartach dziejów literatury, w sposób niestarty i niezapomniany.

Ponieważ przyszedł na świat w r. 1750, czas więc wykształcenia jego przypadł już na chwilę,

kiedy pod wpływem Konarskiego edukacya publiczna ulepszać się, reformować poczęła na dobre, kiedy w literaturze zmiatano już starannie pleśń makaroniczną i przejmowano się dążeniami filozoficznemi „wieku oświeconego“. Szkoły księży pijarów w Międzyrzecu wołyńskim, dały poznać Zabłockiemu pierwiastki oświaty ówczesnej. Jakich miał nauczycieli, czy był uczniem pilnym, kiedy nauki średnie ukończył? są to wszystko pytania, na które nie dają nam odpowiedzi wiadomości dotychczasowe.

Zadowolić się trzeba stwierdzeniem faktu, iż na wykłady uniwersyteckie Zabłocki nie uczęszczał zgoła, i że z powodu smutnego położenia materyalnego, musiał bardzo wcześnie myśleć sam o sobie. Prawdopodobnie jakieś szersze pragnienia nie dozwoliły mu zamknąć się w granicach rodzinnej prowincyi i parły go w świat dalszy, gdzie życie głośniej tętniło.

Dwa były wtedy ogniska umysłowe, ku którym ze wszech stron kraju zbiegały się wybitniejsze zdolności, szukające pola do odznaczenia się i rozgłosu: Warszawa i Puławy. W Warszawie król Stanisław Poniatowski, w Puławach Czartoryscy skupiali wkoło siebie grona utalentowane.

Zabłocki przybył do Warszawy i zapoznał się z księciem Adamem Czartoryskim, który polecił go świeżo wtedy (1773 r.) utworzonej „Komisyi edukacyjnej“. Dostał tu skromną posadę w kancelaryi, ochrzczoną, tylko dla świetniej-

szego pozoru, tytułem sekretarstwa. Bardzo szczupła pensyjka, a przytem nieumiejętność rachowania się z groszem, sprowadzały nieraz młodzieńcowi chwile wielkiego kłopotu i niedostatku. Jak opowiadają, niejednokrotnie, zanim udał się na bal do księcia Adama, sam musiał sobie „cerować najpotrzebniejszą do przystrojenia się przystojnego odzież“. Inni obrotniejsi umieli lepiej korzystać z łask księcia, lecz Zabłocki wskutek głębokiego poczucia godności osobistej, a więc i braku dworaczego usposobienia, nie chciał i nie umiał łapać dobrodziejstw. Gdy nań przyjaciele nalegali, żeby się o jakąś pomoc dla siebie postarał, obiecywał wprawdzie zawinąć się około tego, ale nigdy nic nie sprawił, bo mu, jak mówił, „wstyd było za sobą się przymawiać, a takiego nie miał przyjaciela, żeby jego sprawę poparł, bo każdy za się“.

Uznanie wszelako znalazł rychło; Stanisław August zapraszał go na swe czwartkowe obiady i obdarzył medalem „merentibus“ jeszcze przed rokiem 1781. Do pisania „ośmielił“ go książę Adam Czartoryski i król, jak sam Zabłocki wyznaje w odach dedykacyjnych przy swoich komedyach.

Nie od komedyj wszelako twórczość swą rozpoczął.

Gdy przybył do Warszawy, największą wziętością cieszyły się ody, a zwłaszcza satyry Naruszewicza, poczytywanego natenczas za naj-

większego u nas poetę, darzonego łaską króla Stanisława. Czasopismo, w którem wiersze Naruszewicza się ukazywały, miało napis: „Zabawy przyjemne i pożyteczne“ Kto chciał sobie utorować drogę w piśmiennictwie, najłatwiej mógł tego dokonać przez umieszczenie w niem swoich utworów. Wszyscy młodsi poeci za Stanisława Augusta tu składali pierwiastki swej muzy. Tu między innymi późniejszy serdeczny przyjaciel Zabłockiego, Franciszek Kniaźnin, występował także.

Zabłocki naturalnie poszedł za temi przykładami. Pierwsze jego wiersze ukazały się w „Zabawach“ r. 1774 t. j. kiedy autor miał lat 24. Nie ufając jeszcze własnemu natchnieniu, podawał przekłady poezyj francuskich, najrozmaitszej treści, zarówno poważnej jak i wesołej. Rzecz bardzo znamienna dla stylu Zabłockiego, iż w tłomaczeniach wierszy poważnych młody nasz poeta okazywał się po większej części ciężkim i niepoprawnym, a w używaniu obfitem przymiotników złożonych i niektórych zwrotów naśladował widocznie Naruszewicza; w lekkich natomiast i żartobliwych jest o wiele swobodniejszy i samodzielniejszy, chociaż dodać potrzeba, że się wcale nie stara o wykwintność wyrażenia, ani też o rym wyszukany.

Z pomiędzy wierszy oryginalnych, w tym roku 1774 drukowanych, zasługuje na uwagę nie dla zalet myśli lub stylu, lecz dla szczegółów o samym autorze: „Skoropism na wesele

GRAND RAPIDS PUBLIC LIBRARY

przyjacielskie“ napisany pod hasłem: „młodemu o miłości brząkać nie jest grzechem“. Wprowadza tu mianowicie Kupidyna, który tak przemawia do autora:

Znam ci ja, że *nie bardzo rad się brzydzisz kiecką*,
A choćbyś się i wzdrygał, to może za laty
Niechętnemu natrętne miłość przyśle swaty.

A przypominając mu okoliczność ślubu jego przyjaciela Piotra, dodaje:

Czymże mu chęć okażesz za takim festynem?
Pewnie głowy *uszargać nie potrafisz winem*,
Ni z kołem godowniczym tańczyć koło dzbana,
Bo, słyszałem, *tak hasasz jak sroka spętana*.

Talentem więc choreograficznym nie odznaczał się młody poeta, i do kielicha się nie kwapił, lecz kochliwym był bardzo. Miłości jednak nie pojmował sentymentalnie, owszem, raczej wesoło. Gdy idąc za prądem, płynącym z Francyi i Szwajcaryi, a u nas już przez Naruszewicza przejętym, zaczął pisywać sielanki czyli, jak on sam nazywał, „pasterki“, to nie uwydatnił w nich bynajmniej uczucia tkliwego, choćby afektowanego tylko; przeciwnie, w najpoważniej nawet traktowanych dostrzedz można ukrytą żartobliwość, a nawet drwiny. Posługiwał się w nich często konwencyonalnemi nazwiskami Dafnisów, Syloretów, Mirtylów, Likasów, Tyrymachów, Fillid i Chloi; ale wprowadzał także imiona polskie: Miłosza, Haliny, Basi.

Poczucie rzeczywistości, tak odmiennej od

sielankowego, sentymentalnego nastroju, jaki w obrazach życia wiejskiego w ówczesnej literaturze francuskiej i niemieckiej jaskrawo występował, znajduje u Zabłockiego swój wyraz z pewnym grymasem komicznym.

W jednej z najwcześniejszych „pasterek“, bo pochodzącej z r. 1774, czytamy np. taki obrazek sielski, który kreśląc poeta, niewątpliwie uśmiechać się musiał, gdy pomyślał, jaki ona wywoła kontrast względem mdłego sentymentalizmu poezyi konwencyonalnej:

Gdy *capia* trzodka w łozach *się gziła*,
A Basia, siadłszy w cieniu przy skale,
Wartkim wrzecionkiem włókno kręciła,
Miłosz jej swoje tak nucił żale...

W najdłuższej, a w bardzo poważnym tonie trzymanej „pasterce“ p. n. „Instynkt albo niewinna miłość“ z r. 1775, naiwność, z jaką Dafnis i Halina objawy budzącego się w sobie uczucia malują, wydaje się wielce podrobioną, a kto wie, może nawet na efekt komiczny obrachowaną. Dafnis prawi:

Prawdziwie, zdziecinniałem! a jak dziecko małe,
Ściskałbym ustawicznie rączki twoje białe!
A gdy rączki uściskam, nieprzyjazne zwłoką
Serce me chciałoby się w twoje przenieść oko!
Z oczka w drugie! a stamtąd Bóg wie gdzie nie lata!
Halino! źle koło mnie; ach, Halino, rata!

A Halina odpowiada na to niby szczerze,

ale z taką przesadą naiwności, jakby drwiła z Dafnisa:

I cóż więc biedna poczne? Na takie choroby,
Których rodzaj znać trudno, jakież są sposoby?
Lecz jużeś i mnie pono zaraził, Dafnisie?
Ach, czuję, ach, i moje serce ogniem tli się!
Przebóg! Czyś ty miał ospę?...

W wyrażeniu tedy uczuć tkliwych i naiwnych nie był Zabłocki szczęśliwym. Naturalne usposobienie jego sprzeciwiało się wszelkiemu rozłzawieniu, a tembardziej rozmazgajeniu. Rozum bystry, spostrzegawczość niepospolita, uzdolniały go raczej do chwytania stron ujemnych w charakterach i postępkach ludzkich. To też wśród najwcześniejszych poezyj jego oryginalnych, niewątpliwie najlepszemi i najlepiej obrobionemi, pomimo widocznego wszędzie pośpiechu, są wiersze satyryczne, czy to oddzielny kształt literacki stanowiące, czy to wchodzące w skład innych kształów. Takie utwory jak: „Duma ubogiego literata“, „Spacer nocny po Warszawie“, „Oddalenie się z Warszawy literata“ uderzają czytelnika szczerością, prawdą, a niekiedy nawet siłą.

Zdolności satyryczne Zabłockiego zajaśniały najświetniej podczas sejmu czteroletniego, kiedy, jako zwolennik reformy polityczno-społecznej, występował z całą swobodą, a nieraz i z wyuzdaniem przeciwko tym, co owym reformom opór stawiali, lub co nikczemnem postępowaniem kraj do ruiny prowadzili, albo wreszcie

obłudą patryotyczną szczepili jad w narodzie. Poniński, Branicki, Suchodolski, Mierzejewski i Kazimierz Sapieha byli najczęściej przedmiotem ostrych Zabłockiego pocisków w języku polskim i francuskim. Wiersze te zazwyczaj rozpowszechniały się tylko w rękopiśmie, tak, że i do dziś dnia niewiele z nich ogłoszono drukiem, ale mimo to, rozchodziły się one w swoim czasie bardzo szybko i srodze dopiekały dotkniętym przez nie.

Bartłomiej Michałowski w Pamiętnikach, ogłoszonych przez hr. Rzewuskiego, ze swego pieczeniarskiego punktu widzenia, zostawił nam wymowne świadectwo o znaczeniu i doniosłości tych satyr politycznych Zabłockiego. Według niego, satyryk nasz „powtarzał głośno, gdyż na nikogo się nie oglądał, a czem się wielu osobom naraził, że w Polsce są dwie klasy pożyteczne: szlachta i chłopy, a dwie szkodliwe: panowie i handlarze. Między szlachtą miał wielu gorliwych stronników, co mu jednało wziętość u króla, jak nie mniej i jego zdolności pisarskie... Chociaż panowie, chcąc go mieć za sobą, pierwsze kroki czynili; wszakże jego noga u żadnego z nich nie postała; toż samo i od kupców uciekał, jakby od zapowietrzonych. Na panów sypał paszkwile jakby z rękawa, a zawsze dowcipne i zjadliwe; bali się też go jak ognia... Żadne wędzidło nie wstrzymywało zuchwalstwa tego nadzwyczajnego talentu. Targał się na wszystkie wyższości społeczeńskie. Zelżywe po-

dejrzenia miotał na ministrów, senatorów, posłów, którzy się z nim nie bratali. Pastwił się nad Jezierskim kasztelanem łukowskim, Suchodolskim posłem chełmskim, Grabowskim starostą i posłem wołkowskim, Kurdwanowskim posłem czernihowskim, nawet nad ks. Kazimierzem Sapiehą, jednym z dwu marszałków sejmu. Jednym epigramatem zabił w opinii Świętosławskiego posła wołyńskiego. Ani wiek, ani powaga wysokiego dostojeństwa, ani nieskażone cnoty, nic wstrzymać nie mogło tego gienialnego paszkwilarza; a że był popularnym, wszystko z wzgardą praw, mających pieczę nad dobrą sławą obywatelów, bezkarnie mu uchodziło. Na jednej sesyi sejmowej, Jezierski kasztelan łukowski zaniósł skargę przeciw niemu, domagając się tylko sprawiedliwości, ale zakrzyczanym został w imieniu wolności. A Zabłocki zemścił się nad nim najjadowitszym paszkwilem, jaki pojąć można". (B. Michałowskiego Pamiętniki, oddz. I, tom III, 156—158; oddz. II, t. II, str. 52, 53).

Niewątpliwie, satyry Zabłockiego przechodziły niekiedy w paszkwil; autor puszczał wodze namiętnemu oburzeniu, i nie szczędził nie tylko wad, ale i osób; nie dowiedziono wszakże, ażeby się rzucał na całkiem niewinnych; w pobudkach, skłaniających go do wystąpienia przeciw osobom, zawsze był czysty.

Talent satyryczny, tak silnie uwydatniony,

zapowiadał już w Zabłockim uzdolnienie komedyopisarskie.

II.

Zamiłowanie do teatru objawiło się u Zabłockiego bardzo wcześnie, bo razem z popędem twórczym wogóle. W tym samym roku 1774, z którego pochodzą pierwsze jego pieśni i sielanki, wydrukował on w „Zabawach przyjemnych i pożytecznych“ urywek tłomaczony z komedyi Moliera „Mizantrop“. Przez dalszych lat pięć nie spotykamy wprawdzie śladów piśmiennych jego zajęcia się sztuką dramatyczną, ale wiadomo, że lubił teatr, że wchodził w zażyłość z aktorami i aktorkami, z grona których pojął też żonę, podobno Zosię imieniem. Na ten także przeciąg czasu przypada zapewne dokładniejsze obeznanie się Zabłockiego z dziełami Moliera.

Do pisania sztuk dla teatru „ośmielił“ go także najpewniej ks. Adam Czartoryski, sam wielki wielbiciel, dobry znawca i autor komedyj. Książę ten w przedmowie do swej „Panny na wydaniu“ nie radził „tym, którzy pisania dla teatrum będą w sobie czuli skłonność i talent, żeby cudzoziemskie dzieła dramatyczne całkowite tłomaczyli, bo obce charaktery, *wielości* (t. j. ogółowi) nie będąc znajome, dla niej smaczne być nie mogą“, lecz wolał, żeby „plan-

tę [1]) zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzali jak jedną tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje". Innemi słowy doradzał tak zwane „spolszczanie" sztuk obcych.

Dziś rada taka wydałaby się dziwaczną, jakkolwiek i dziś jeszcze dokonywują się „przeróbki" dzieł obcych; ale w XVIII stuleciu wobec braku talentów rodzimych, była może ona jedynie skuteczną w sprawie zasilenia repertuaru teatralnego, który był bardzo ubogi.

Jak wiadomo, w r. 1765 otwarto u nas pierwszy teatr publiczny. I król i Czartoryscy popierali wszelkiemi siłami jego rozwój, zachęcając młodsze talenta do tworzenia lub przeróbek, namawiając starsze, by swoje zdolności, zużytkowywane dotychczas dla celów pedagogicznych, zwrócili w kierunku bawienia i poprawiania publiczności dojrzałej. W ten sposób powstała pierwsza sztuka grana w teatrze publicznym: „Natręci" Józefa Bielawskiego, oraz dziesięć komedyj Bohomolca. Sam wreszcie ks. Adam Czartoryski napisał „Kawę", „Pysznoskąpskiego", „Pannę na wydaniu".

Przez lat kilka te utwory, oraz tłomaczenia i przeróbki wystarczały jako tako na potrzeby teatru, do którego uczęszczano dość ochoczo i licznie. W czasie konfederacyi barskiej zapał do teatru ostygł; przyjechali potem Francuzi

[1]) Plan, układ.

i scena polska znikła. Zaczęto uskarżać się na brak sztuk do grania.

Wtedy to wystąpił Zabłocki i niezwykłą swą płodnością w przeciągu lat kilku repertuar wzbogacił. Powiadają, że około 80 sztuk oryginalnych, tłomaczonych i przerobionych teatrowi naszemu dostarczył. Dokonał zaś tego głównie w latach od 1780 do 1783 t. j. do czasu wystąpienia Wojciecha Bogusławskiego, jako reorganizatora sceny polskiej w Warszawie.

Zazwyczaj za najdawniejsze pisma dramatyczne Zabłockiego podają dwie przeróbki z francuskiego, ogłoszone drukiem w r. 1779. Jedna z nich ma napis: „Bałamut modny“ (autorem jest Saint Yon d'Ancourt), a druga „Kochankowie zjednoczeni“ (autor mi nieznany). Obie te przeróbki dokonane są prozą; przystosowanie do obyczajów polskich jest w nich czysto powierzchowne, przez zmianę nazwisk (Podściwski, Sędziwski, Wietrznicki, Służalski i t. p.), przez wzmianki o Warszawie i t. d. Ani jedna ani druga nie odznacza się szczególnemi zaletami, a polszczyzna i styl są w nich liche. Ponieważ przytem niema na tytule wyrażonego nazwiska tłomacza, bardzo wątpliwą jest rzeczą, czy przeróbki te zostały przez Zabłockiego wykonane.

Wiemy natomiast na pewno, że komedya w 3 aktach prozą p. n. „Dziewczyna sędzią“ jest pióra Zabłockiego. Jakkolwiek nosi ona datę druku 1781, nie waham się atoli uważać jej za wcześniejszą od „Baliku gospodarskiego“, który

był wydany w 1780. I styl bowiem i prowadzenie intrygi jest w niej daleko słabsze aniżeli w „Baliku“. Treść prawdopodobnie wzięta z francuskiego, a nie z obserwacyi.

Bankier Majętnicki ma się żenić z bogatą wdową Dorymeną; wtem Leander, jego komisant, przedstawia mu swą narzeczoną Elizę, córkę Anzelma, zubożałego kupca, *którą* szczęśliwie *wygrał* za pieniądze wzięte z kasy Majętnickiego. Bankier zapala się do Elizy, chce ją poślubić, proponuje Leandrowi odstępne, ale ten, pełen szlachetności, nie chce się zgodzić na taki frymark; potem Majętnicki stara się nań podziałać groźbą, wyzyskując fakt, że Leander grał pieniędzmi z jego kasy. Eliza, obrana sędzią w tym sporze pryncypała z komisantem, oddaje rękę ukochanemu, a Majętnicki, ochłonąwszy z miłości, bardzo serdecznym staje się dla młodej pary.

Intryga, jak widzimy, bardzo mało prawdopodobna, nie budzi interesu, zwłaszcza, że została licho przeprowadzona. Dyalog, z początku jasny, trzeźwy i jędrny, staje się później przewlekłym i nudnym. Takie cechy są widocznie skutkiem niedoświadczenia, braku wprawy, nie zaś zaniedbania; wskazują one, że „Dziewczyna sędzią“, której zbiorowe wydania dzieł Zabłockiego nie mieszczą, była utworem talentu jeszcze bardzo młodego, co jednak rychło miał się już bujnie rozwinąć.

Rzeczywiście, „Balik gospodarski“, wydany przez Zabłockiego w 30-ym roku życia, ma już

prawie wszystkie znamiona jego niepospolitego talentu: werwę komiczną w nader wysokim stopniu, fantazyę żywą i plastyczną, umiejącą tworzyć sytuacye, które już same przez się, bez pomocy słów, do wybuchu śmiechu pobudzają, wreszcie dyalog jędrny, obfitujący w zwroty przysłowiowe, doskonale zastosowany do tonu rozmowy.

Autor nazwał swą sztuczkę „operą komiczną“; w gruncie rzeczy jest to krotochwila pisana prozą i przeplatana niewybrednemi śpiewkami; należy więc do gatunku komiki niższej, w której do dziś dnia jeszcze nie tyle się zważa na prawdopodobieństwo sytuacyj, ile na zręczne nagromadzenie scen, pobudzających do śmiechu.

U Zabłockiego, równie jak u Moliera w podobnych utworach, intryga cała osnuta jest na przebiegłości sługi, który umie doskonale wywieść w pole, kogo mu potrzeba. Środki, jakich ku temu używa, — znowuż podobnie jak u Moliera — polegają głównie na przebraniu się, przyczem oczywiście, osoba oszukiwana, musi być bardzo niedomyślna, a oszukująca — sprytna i dowcipna. My obecnie jużbyśmy nie mogli znieść na scenie takich nad miarę głupich ojców i opiekunów, jakich pełno u Moliera i Zabłockiego; ale widzowie z XVII i XVIII wieku nie byli tak krytycznie usposobieni, jak my dzisiaj, i przyjmowali tę konwencyonalną ograniczoność z jednej, a przebiegłość z drugiej strony,

z dobrą miną, jeżeli nie z dobrą wiarą, i oddawali się złudzie teatralnej bez szemrania.

Sześćdziesięcioletni Orgon, mający, jak powiada, dosyć siły „z chęci“, pragnie poślubić piętnastoletnią Kasię, której był opiekunem. Ale Kasia poznawszy na pierwszym baliku, wydanym dla niej, młodego kapitana Flintyna, oczywiście myśli o „przemierzłym dziadzie“ tylko ze wstrętem i oburzeniem. Dla przeszkodzenia zamiarowi Orgona, Flintyn sam nic nie przedsiębierze, lecz go wyręcza, jak i w sztukach Moliera, sprytny jego „wiernek“ (t. j. konfident) Fintak. Ażeby zanieść pilnie strzeżonej Kasi bilecik od swego pana, przybywa do mieszkania Orgona w przebraniu tancmistrza, niby w zastępstwie zwykłego nauczyciela tańców. Podczas wykonywania ruchów menueta, gdy chce oddać liścik, Orgon spostrzega to i nie dozwala już kończyć lekcyi z Kasią, tylko z sobą, ażeby wychowanka, przypatrując się, zrozumiała taniec. Następuje wyborna scena musztrowania Orgona przez Fintaka, przy końcu której Orgon upada, Fintak przezeń przeskakuje i daje papier Kasi. Pomylił się jednak; zamiast biletu wręczył Kasi rachunek z wydatków modnisia Hołysza. Rachunek to doskonały, pierwowzór wszystkich tych, jakie do dziś dnia pisma humorystyczne podają. Za pożyczone pieniądze elegancki młodzieniec zjada naprzód w towarzystwie sobie podobnych trzysta ostryg, wina szampańskiego butelek sześć, kupuje pudru à la

Maréchale i pomady; a potem w skrytości incognito spożywa skromny obiad za groszy 15 i popija piwem szlacheckiem za groszy 3... Orgon, odczytawszy ten rachunek, postanawia odprawić tancmistrza, jako mogącego zgubnie wpłynąć na moralność Zosi, i zaprzestać balów; dzisiejszy ma być ostatni. Dla krotochwili jednak to dosyć.

Niebawem bowiem zjawia się Fintak w nowem przebraniu jako wędrowny wirtuoz w podartych sukniach, o kuli, z plastrem na oku, a za nim Flintyn jako nauczyciel śpiewu. Przy muzyce i śpiewie wypowiadają sobie kochankowie wzajemne uczucia, a Orgon, lubo się domyśla podstępu, nie umie przeszkodzić porozumieniu, owszem, wpada w sieci zastawione przez Fintaka, który podaje się za posłańca od starej podstolanki, niegdyś przez Orgona kochanej. Tą starą podstolanką będzie naturalnie sam Fintak, który niebawem na baliku maskowym przebiera się raz jeszcze za Kasię, ażeby rzeczywistej Kasi i Flintynowi ułatwić ucieczkę, a Orgona doprowadzić do wściekłości.

Jeżeli tylko staniemy na konwencyonalnem stanowisku, jakiego wymaga teatr dawny, jeżeli cały ów szereg przebrań weźmiemy za dobrą monetę; to niepodobna będzie nie uznać, że komedyopisarz porywa nas siłą swego talentu, że sceny pełne komizmu, lubo dość grubego, następują po sobie bez przerwy, że rozmowy i śpiewki są interesujące i dowcipne, że język

jest zawsze polski, styl wielce zbliżony do mowy codziennej, a wiersz gładki i potoczysty. Była to jednem słowem pierwsza sztuczka polska, wolna całkowicie od morałów dydaktycznych, lekka i żywa, wywołująca śmiech szczery z pełnego gardła.

Jeżeli do porównania z nią weźmiemy jakąkolwiek przed r. 1780 wydaną komedyę, czy to którego „Albertusa“, czy „Dziewosłęba“, czy Baryki „Z chłopa król“, czy Wacława Rzewuskiego „Dziwaka“, „Natręta“, czy Bielawskiego, czy Bohomolca, czy wreszcie księcia Adama Czartoryskiego: — wszystkie wydadzą się niewątpliwie nudnemi, rozwlekłemi, a co najważniejsza, pozbawionemi tej siły komicznej, która stanowi najważniejszy pierwiastek każdej komedyi. Możemy z nich poznawać obyczaje i sposób myślenia przodków, możemy w niektórych lubować się językiem pięknym, dyalogiem naturalnym, lub też rozumnemi myślami, lecz żadna z nich nie ma tej żywej akcyi, tego następstwa scen śmiesznych, tych sytuacyj plastycznie przedstawiających osoby i ich usposobienie, — jakie właśnie w „Baliku gospodarskim“, pomimo nieprawdopodobieństw, zajmują nas stale.

Niebawem po „Baliku gospodarskim“, bo w r. 1781 ukazała się „Żółta szlafmyca“, także „opera komiczna“ w trzech aktach i takież same jak poprzednia posiadająca zalety, tylko ze zwiększonym stopniem doskonałości wiersza i naturalności rozmowy. Pomysł jest całkiem fanta-

zyjny. Zamożny szlachcic Czesław dostaje jako kolendę na nowy rok od bożka Merkurego cudowną szlafmycę; gdy się ją ma na głowie, wszyscy obecni pomimowoli mówią prawdę. Przy sposobności odwiedzin noworocznych Czesław ma możność sprawdzenia na wielką skalę nadzwyczajnych przymiotów szlafmycy i dowiedzenia się, kto jest rzeczywistym jego przyjacielem.

Naturalnie pod piórem Zabłockiego musiały powstać szeregi scen iście komicznych, i to w wyższym aniżeli w „Baliku“ rodzaju, bo przedstawiających dotykalnie przewrotność usposobień ludzkich. Czesław za pomocą szlafmycy dowiaduje się, że służący kradł, że restaurator („traktyer“) bardzo słono kazał sobie opłacać gościnność, że prawnik dawniej mu pochlebiający jako konkurent córki, dobrać się tylko pragnął do jego kiesy, że przyjaciel domu, serdeczny i czuły, umizgał się do jego żony, która haniebnie oszukiwała męża. Jedynie poczciwą w całem otoczeniu Czesława okazała się para kochanków, t. j. córka Czesława, Zofia, i Sieciech, których połączenie sprowadza zgodę między Czesławem a żoną, tłomaczącą się w sposób prawdziwie znamienny dla XVIII wieku, iż cały stosunek między nią a przyjacielem domu był tylko „przygodą“.

Nie będę się dłużej zastanawiał nad pięknością „Żółtej szlafmycy“, uczyniono to już szczegółowo dawniej. Zygmunt Bartoszewicz jeszcze

w r. 1820 pomieścił o niej obszerny artykuł w „Tygodniku Wileńskim“ (t. II, str. 321—339); a w bliższych nas czasach Aleksander Tyszyński mówiąc o komedyi polskiej wieku XVIII, stosunkowo znaczny ustęp jej właśnie poświęcił — (Zob. „Wizerunkipolskie“, Warszawa 1875, str. 192—195).

Z tegoż samego roku 1781 pochodzi dwuaktowa krotochwila prozą p. n. „Doktor lubelski“ z francuskiego przerobiona. Scen komicznych w niej nie brak, lecz są one dość prostacze. Nieprawdopodobieństwa i przebierania się nie są tu wynagrodzone żywością akcyi. Myślą główną, przewijającą się przez całość, jest wyśmianie, za przykładem Moliera, ciemnoty i głupoty doktorów. Swemu Recepcie umiał nadać Zabłocki cechy miejscowe i uczynić istotnie zabawnym, zarówno wówczas, gdy jest oszukiwanym, jak i wtenczas, gdy ze swojem rzekomo uczonem zdaniem się odzywa. Rozmowa jego w scenie 8-ej aktu III może być zestawiona ze sławną tyradą w „Monachomachii“ Krasickiego: „Na płytkim gruncie rozbujałych fluktów...“ Jak u Krasickiego niedorzeczność krasomówcza, tak u Zabłockiego niedorzeczność naukowa dzielnie została schłostana. „Co za wiek teraz! — mówi doktor Recepta. — Mędrsze kurczęta niż kury. Byłem na jednem posiedzeniu z pewnym młodziutkim doktorem, niedawno wyzwolonym w Londynie. I cóż ten Londyn? Niech wie o tem ten zuchwały śmiałek, że ja *licencyowałem*

się w Zamościu. Nieboszczyk ś. p. Duńczewski wielki był mój przyjaciel. — Ten młodzik ważył się kilka *wbrew mojemu zdaniu, a zatem i rozumowi*, utrzymywać kwestyj. Nie wiem, jeżeli WPan słyszałeś o tem, że niejakiego Sokratesa *zabili żydzi in odium fidei* w Jerozolimie. Właśnie zdaje mi się, że tak czytałem w *Nowych Atenach.* On śmiał temu sprzeciwiać się i powiedział, że go cykutą otruli Grecy! — Senekę umorzyli krwi upuszczeniem. Oszalał! Nieprawda! Krew pomaga owszem do utrzymania życia i dlatego *u mnie na wszystkie choroby, krew jest najpewniejszem lekarstwem.* Seneka, jeśli się nie mylę, umarł na dyaryę i czkawkę, której dostał z przestrachu, dowiedziawszy się, że mu pieniądze zakopane w ogrodzie wykradli złodzieje... A na dopełnienie zuchwałości utrzymywał i to, że smoka nigdy nie było w Krakowie, kiedy ja wiem, że go zatruto cielęciem, nadzianem siarką. Wszak jest dotychczas jeszcze i ta góra i ta jaskinia. — Chciał mi coś mówić *o księdze Twardowskiego*, ale mnie nareszcie pasya wzięła. Co z takimi ichmościami gadać? Niczemu ta młodzież nie chce teraz wierzyć. Bezbożne czasy, mospanie!“...

Ta postać Recepty nadaje skądinąd słabej krotochwili pewną wydatność jako utworowi, który w sprawie oświaty pragnął tępić zabobony i nieuctwo.

Do grupy krotochwili policzyć wreszcie należy trzy obszerne utwory dotychczas drukiem nieogłoszone, z których dwa znane mi są z rę-

kopismów biblioteki Towarzystwa Przyjaciół nauk w Poznaniu, a o trzecim podał szczegółową wiadomość Maryan Gawalewicz w swem studyum. Są to: „Sowizdrzał“, „Arlekin Mahomet“ i „Król w kraju rozkoszy“.

Pierwszy z nich ma jeszcze napis: „Rycerz z przypadku“, zawiera aż 5 aktów i pisany jest prozą. Treść wzięta została niby z dziejów Hiszpanii za czasów Filipa Wspaniałego, „króla Grenaty:“ ale naturalnie nie ma tu najmniejszego choćby starania o tło historyczne. Filip, kochający Eleonorę, córkę króla Murcyi, przybywa do Murcyi, ażeby rywala swego, brata Izabelli, księżniczki z Kalatrawy, pokonać w turnieju; jakoż zabija go, a potem zrzuca w lesie zbroję i przebrany za kupca, znajduje schronienie u Izabelli. Sowizdrzał pochwyciwszy zbroję Filipa, paraduje w niej, lecz naraża się przez to na pojmanie. Ponieważ wmówiono mu królewskość, odgrywa tedy rolę Filipa. Filip zaś stara się tymczasem zjednać sobie ufność króla Murcyi, i w porozumieniu z Eleonorą utwierdza go w mniemaniu, iż Sowizdrzał jest istotnie Filipem, a to w tym celu, ażeby, gdy się rzecz odkryje, przyjść z królem do zgody i pozyskać rękę królewny. Plan udaje się i krotochwila kończy się wesoło. Prócz innych nieprawdopodobieństw jest i to, że Izabella pokochała Filipa, podejrzewając w nim Infanta brata jego, a następnie idzie za rzeczywistego Infanta. Najlepsza figura w całej sztuce to Sowizdrzał, tchórz

i nieokrzesany, ale po swojemu dowcipny, awanturnik. Częste są w komedyi wycieczki przeciw władzy królewskiej w duchu idei równości ludzi.

„Arlekin Mahomet albo Taradajka latająca, dramma śmieszno-płaczliwo-filozofo-sowizdrzalskie w 4-ch aktach“, napisany został przez Zabłockiego w roku 1785, jak świadczy notatka na manuskrypcie. Treść jest całkiem fantazyjna. Uciekając od wierzycieli, Arlekin, któremu Heblon mechanik podarował „taradajkę latającą“, podsłuchuje Ciarlatana, pragnącego udać Mahometa proroka na dworze króla Bahamana, kradnie mu jego cudowne pudełko, i sam ten zamiar wykonywa. Arlekin i Ciarlatan, oraz ich towarzysze, a w dodatku i Fatyma, konfidentka królewny, są to biedni Włosi, którzy w ostatku osiągają na Wschodzie wielkie godności. Arlekin, przedstawiwszy się wszystkim Wschodowcom jako Mahomet, i z powodu ich łatwowierności, utwierdziwszy bardzo powszedniemi środkami („wręgiem“ t. j. nimbem około głowy osadzonym, świeczkami, fajerwerkami, szmermelami i t. p.) wiarę w swą boskość, dostaję rękę królewny. Jest to widocznie satyra na łatwość, z jaką cudzoziemcy w Polsce XVIII wieku dochodzili do znaczenia i wpływu. Myśl tę w obsłonie wypowiada sam Arlekin w akcie IV-ym, mówiąc do swego sługi:

Cóż, Pierro, niedarmo to bywa powiedziano:
Nikt prorokiem w ojczyźnie swojej nie zostaje.

Droga papuga, bo jej gniazdem obce kraje.
Tedesco, o! Francese, o! Italiano,
Każdy się z nędzy, z biedy i z brudu wygrzebie:
Tylko niech szuka szczęścia indziej, nie u siebie.
Gdybym został w Bergamie, jak-em się tam rodził,
Byłbym muły poganiał, tybyś małpy wodził,
Aż na Wschodzie wytknięta losów naszych meta:
Twój — Ducha Niewinności, a mój — Mahometa.

„Człowiek, jak przesadzone drzewko, bujniej na cudzym rozrasta się gruncie“ — dodaje Arlekin.

Prócz tej głównej myśli, miał też komedyopisarz na widoku ośmieszenie ślepej wiary ludu w cuda; a raz jeden wybuchnął przeciw królom.

Rzecz jest pisana częścią prozą, częścią wierszem; mieści dużo frazesów, a nawet wierszy włoskich. Są tu wypowiadane wiersze Krasickiego (o filozofie, co w upiory uwierzył) bez przytoczenia nazwiska autora. Werwy jest sporo, kalamburów dosyć; dowcip — powszedni.

Trzecia, w rękopiśmie zostająca krotochwila, w której dużo dowcipnych i złośliwych wycieczek przeciwko królewskości się znajduje, ma napis: „Król w kraju rozkoszy“. Jest to przeróbka sztuki Marka Antoniego Legranda p. t. „Le roi de Cocagne“; była grana w Warszawie około r. 1787. Stosunki są tu zupełnie bajeczne; jakiś niewidzialny, nie występujący na scenie „naród żywiołowy, złożony z sylfów, gnomów, salamander i wilgotnic“ zajmuje się przysparzaniem przysmaków dla całego państwa, zajętego

używaniem. Król znudzony jest przesytem; chciałby odmiany; nastręcza mu się po temu sposobność, gdy do jego państwa przybywa błędny rycerz Filander ze swą kochanką królewną Lucyllą, czarnoksiężnikiem Alkifem, giermkiem Baraszem i piastunem Lucylli, prostakiem Gawłem. Król zapłonął miłością gwałtowną ku Lucylli i kazał uwięzić Filandra; czarnoksiężnik za pomocą pierścienia, mającego własność mieszania zmysłów każdemu, kto go na palec włoży, wprawia króla w obłąkanie, tak, że ten oddaje tron Gawłowi. Ale tenże pierścień działa i na Lucyllę. Wziąwszy go bowiem z rąk króla, pała w obłąkaniu ślepą miłością to dla króla, to dla Gawła. Ten szereg nieporozumień, wywołanych przechodzeniem pierścienia z rąk do rąk, wywołuje sceny pocieszne. Nakoniec czarownik, odbierając pierścień, dostaje od króla pozwolenie, aby rycerz swoją kochankę zatrzymał.

Takie są znane nam dzisiaj krotochwile Zabłockiego. Werwa jego, niczem nie krępowana, miała tu sposobność rozwinąć się najbujniej; to też te sztuki, rozważane jedynie pod względem siły komicznej w sytuacyach, najlepiej niewątpliwie uwydatniają wielką zdolność naszego komedyopisarza i dowodzą, jak znaczny jej zasób posiadał. W jednych dotykał on wad ogólnoludzkich, napotykanych we wszystkich krajach i czasach; w innych podejmował niektóre kwestye charakteryzujące dobę, w jakiej pisał t. j. ów wiek reform, wiek oświecony, dążący do

wzruszenia z posad wyobrażeń i nałogów tradycyjnych, rutynicznych. Zabłocki był postępowcem, należał do ludzi wykształconych pod wpływem filozoficznej literatury francuskiej wieku XVIII i ideje tego wieku, o ile nie były zbyt krańcowe w swym krytycyzmie, sobie przyswoił.

Ta cecha, wybitniej niż w krotochwilach, występuje w tak zwanych „komedyach typów“, z których pierwiastek czysto fantazyjny bywa wykluczony, większe prawdopodobieństwo zachowywane, a szczegóły z życia rzeczywistego czerpane.

III.

Komedye typów nie nastąpiły u Zabłockiego po krotochwilach, lecz były spółcześnie z niemi tworzone. W tym samym roku 1781, z którego pochodzą dwie wyborne farsy („Balik“ i „Żółta szlafmyca“), wyszły także dwie komedye: „Zabobonnik“ i „Fircyk w zalotach“. Bez ściślejszego oznaczenia daty, ale najprawdopodobniej przed r. 1785, powstały jeszcze: „Sarmatyzm“, „Małżonkowie poprawieni przez swoje żony“, „Wielkie rzeczy! i cóż mi to wadzi?“

We wszystkich zachowane są ściśle przepisy poetyki francuskiej: cała akcya odbywa się w jednym pokoju w przeciągu dwudziestu czterech godzin; każda komedya ma osobę jedną główną, której przedstawienie w rozmaitych sytuacyach

najważniejszą jest troską autora, gdy inne traktuje pobieżnie; osoba ta główna skupia w sobie właściwości pewnej wady w takiej liczbie i w takiem natężeniu, jakich w życiu rzeczywistem zazwyczaj nie spotykamy, a jakie mają znamionować tak zw. „typ“ artystyczny; intryga uskutecznia się prawie zawsze przez służbę, która przemawia takim samym językiem i takim samym stylem, jak i jej panowie, ukształceniem od nich się nie różni widomie, tylko swojem położeniem towarzyskiem.

Wogólności zauważyć należy, iż trzymanie się reguł poetyki francuskiej wpłynęło ujemnie i na rozwinięcie charakterów i na uprawdopodobnienie sytuacyj.

Ponieważ akcya musiała się odbyć w przeciągu doby, nie mogło być w osobach komedyi rzeczywistego rozwoju charakteru, gdyż na to potrzeba dłuższego czasu; nie mogły w nich zachodzić ważniejsze i głębsze przemiany, a jeżeli zachodziły, to wydają się czytelnikowi, czy widzowi, niezwykłemi i niewyjaśnionemi.

Ponieważ nadto akcya odbywa się w jednym pokoju, komedyopisarz zmuszony jest naciągać naturalny bieg rzeczy i przemocą wtłaczać osoby komedyi do komnaty raz na 3 lub 5 aktów obranej, bez względu na to, czy osoby owe mogły w zwykłym porządku rzeczy tam się znajdować w danej porze. Stąd wychodzenie i wchodzenie postaci komedyi bywa zupełnie dowolnie przez autora pomyślane; stąd jedne muszą ustę-

pować drugim dlatego tylko, żeby im dozwolić rozmowy bez niepożądanych świadków i t. p.

Dążenie do nadania osobistościom głównym cech typowych sprawić musiało nadmierny ich rozrost w jednym tylko kierunku, czyniło z nich nie istoty rzeczywiste, mające obok swych cech zasadniczych, wiele i bardzo wiele pobocznych, ale — figury konwencyonalne, będące upostaciowaniem tylko pewnej grupy wad i zdrożności.

Prowadzenie intrygi przez służących czyni dodatnie postaci komedyi mdłemi i niewyraźnemi; korzystają one bowiem tylko zazwyczaj z owoców działalności swych „wiernków", a sami nic zgoła nie robią. Z tego charakteru osób dodatnich starej komedyi, możnaby w części wyprowadzać tę anemią bohaterów komicznych, jaka do dziś dnia jeszcze przetrwała.

Wszystkie te atoli niewłaściwości, będące w znacznej części wynikiem skrępowania się regułami, spotykamy zarówno u Moliera i jego francuskich naśladowców, jak i u naszego Zabłockiego; nie mogą też być rozważane jako znamię twórczości jakiegokolwiek poszczególnego autora; należy je tylko skonstatować i rozważać, jak dany pisarz w tak oznaczonych szrankach się poruszał i czego dokonać potrafił. Co najwyżej, możnaby na wyłączny rachunek grzechów Zabłockiego zapisać niestosowne i z obyczajami polskiemi niezgodne utrzymanie ważnej roli służących w komedyi; ale i tu nawet na jego usprawiedliwienie wypada przytoczyć, że

to wysuwanie służby na pierwszorzędnych działaczów nie było u Moliera wynikiem jakiejś cechy wybitnej obyczajów francuskich, lecz raczej naśladownictwem wzorów bardzo już starych, bo grecko-rzymskich, mianowicie Menandra i jego naśladowców, których my znamy głównie z przeróbek łacińskich Plauta i Terencyusza. Był to więc spadek tradycyjny, odziedziczony wraz z regułą o jedności czasu i miejsca.

Po tych zastrzeżeniach przystępujemy do rozbioru komedyj Zabłockiego.

Najpierwszą chronologicznie jest „Zabobonnik". Powodem do napisania go była niewątpliwie ta sama dążność „wieku oświeconego", jaką widzimy w wierszach satyrycznych Drużbackiej, Krasickiego, Węgierskiego, wymierzonych przeciw upiorom, czarom i przesądom, taż sama, która skłoniła ks. Jana Bohomolca do napisania obszernej rozprawy: „Dyabeł we własnej postaci". Ciemnota czasów saskich i złączone z nią praktyki zabobonne stały się przedmiotem szyderstwa u tych, którzy porwani prądem cywilizacyjnym wieku XVIII pragnęli rozszerzyć światło w kraju, i wygnać z niego kryjące się pod różną postacią niedorzeczności.

„Zabobonnik" Zabłockiego przedstawia okaz bardzo ciekawy. Anzelm, pod wpływem nowego tchnienia oświaty, nie chciałby się wyróżniać umysłowo od tych, którzy pożegnali się z przesądami, wiarą w prognostyki i czary; ba, radby nawet odgrywać rolę „ducha mocnego" (*esprit*

fort) i żartować z zabobonów; ale wpojone od dzieciństwa przyzwyczajenia, łatwowierność i lękliwość nie pozwalają mu się przeobrazić w zwolennika „wieku oświeconego“; — walka w nim samym zachodząca, wyzyskana przez osoby interesowane, stawia go właśnie w sytuacye komiczne. Uparty, zacięty nawet, nie ma „sentymentu żadnego“, a rozum jego „zacieśniony przez same tylko wieść się daje zabobony“. Jedna z osób mówi o nim:

U niego nic z przypadku, lecz każde zdarzenie
Albo dyabeł nasyła, albo przeznaczenie.
Psy, kruki, wrony, sowy, puhacze i sroki,
Wszystko są posły z piekła, lub z nieba proroki.
I co nas drugich światło rozumu przekona,
Jego wycie psów, sowa, nietoperz i wrona.
Wszakże, mimo tę słabość, te szydne przywary,
Nie mniejszy zabobonnik, jak i filut stary,
Ukrywa je jak może, udaje junaka,
Wielkiego filozofa — i byleby jaka
Wypadła okoliczność, choć tchórz, jak potrzeba,
I dyabłów z piekła goni, i znać nie chce nieba...

Anzelm, gniewny na syna swego Damona, że się potajemnie i wbrew jego woli ożenił z Melissą, zamierza rozerwać to małżeństwo; Filutowicz i Reginka, słudzy Anzelma, oraz Frantowicz, sługa Damona, starają się zamiar ten zniweczyć i zmusić zabobonnika do potwierdzenia związku jego syna. W tym celu wyzyskują jego obawy przesądne; skłaniają go naprzód przez zestawienie złych prognostyków, żeby nie opuszczał swego mieszkania celem naradzenia się

z patronami w sprawie rozwodowej, potem sprowadzają podstawionego jurystę, który go miał przerazić i wykazać niewłaściwość zamiaru, a w końcu wmawiają w Anzelma, że chory; Melissa udaję wróżkę, Frantowicz cyrulika. Wmówione niebezpieczeństwo śmierci skłania starego do przebaczenia synowi; a okazane przez tegoż serce, gdy w końcu dla spokoju ojca (niewiadomo szczerze czy pozornie tylko) chce się wyrzec Melissy, sprowadza ostateczne pojednanie.

Pierwsze dwa akty są trochę rozwlekłe i jednostajne, i tylko sceny uboczne, jak np. wyborna charakterystyka jurystów, dają widzieć w pełni talent satyryczny Zabłockiego; akt trzeci prawie cały jest wyborny; do najkomiczniejszych scen, wykonanych doskonale, należy ta, w której Anzelm uwierzywszy w swoją chorobę, nie chce się dać przekonać prawdziwemu doktorowi, że jest zdrów, oraz ta, gdzie Frantowicz jako cyrulik, wiedzie spór medyczny z doktorem Receptą. Co prawda, przypominają się tu sytuacye z komedyi Moliera: „Chory z urojenia".

W „Sarmatyzmie" już nie jedną jakąś wadę, lecz cały ich szereg wyprowadza komedyopisarz w tej samej, co poprzednio, myśli wyszydzenia błędów narodowych, niezgodnych z duchem cywilizacyi. Sarmatyzmem zwolennicy reformy nazywali w XVIII wieku ogół wad szlachty polskiej za czasów saskich, a więc brak wykształ-

cenia i ogłady, pychę rodową, skłonność do kłótni, bójek, zajazdów, pieniactwa, pijaństwa i obżarstwa.

Za przedmiot swojej satyry obrał Zabłocki szlachtę drobną, mieszkającą we wsi na maleńkich działach, w dworkach pokrytych częścią słomą, częścią gontami; ale mierzył oczywiście i w bogatszych, okazujących te same, co i drobiazg szlachecki, nałogi.

Marek Guronos, szlachcic domator, pyszny ze swej parenteli, choć zubożały, nie chce dać nad sobą przewodzić drugiemu zagonowemu szlachcicowi, podobnie jak on usposobionemu, i o każdą drobnostkę gotów spierać się do upadłego, i staczać bójki. Główny powód do ustawicznych kłótni pomiędzy obu sąsiadami, daje sporny kawałek gruntu, ale przybywają do niego raz po raz inne, drobne w istocie swojej, lecz dla zawziętych na siebie ważne, jak np. zajmowanie lepszego miejsca w kościele parafialnym, czyli tak zwane „podsiadanie".

Dla zyskania popleczników w ustawicznych bójkach, w domu Guronosa ciągłe odbywają się uczty i pijatyki. Wszyscy tam „zawsze w trzasku i rozgardyaszu, jak księża na odpuście, chłopy na kiermaszu". Junacy, w rodzaju Burzywoja, wietrzący nosem, gdzie gęsty dym kurzy się z komina, „gdzie się husarz sosisty w pieczeni utaja", są tu najczęstszymi gośćmi. Gorzałką i piwem dworek cały „prześmiardł" jak browar.

Śmiać mi się chce, gdy się to plugastwo popije:
Jeden kwiczy pod ławą, drugi jak pies wyje,
Trzeci swych przeciwników przez sen na harc wzywa;
Inny marząc, że najazd, z za pieca się zrywa,
Dopókąd usłużniejszy traf jakiejś krawędzi
Lub progu, gdy się ten tłok ku sobie rozpędzi,
Wszystkich wraz nie obali, wszystkich nie uraczy,
Kogo krwią, kogo sińcem tłuszczy hajdamaczéj.

Pani domu, Ryksa, osoba „nieco trunkowa“, jak zapowiada autor, ukazuje się rzeczywiście podpiłą na scenie, a brak zupełny wykształcenia, a nawet zdrowego rozsądku wychodzi na jaw za każdem prawie jej odezwaniem się.

Ani Guronos, ani Ryksa, ani Żegota nie są w gruncie rzeczy postaciami komicznemi; to też niektóre tylko sceny, w których oni występują, wywołują śmiech, jak np. najlepsza może w całej komedyi scena I, aktu I, zaznajamiająca nas w sposób nader znamienny z próżnością i kłótliwością Guronosa; większość scen komicznych wynika z sytuacyi osób podrzędnych, mianowicie z zawikłań, w jakie popada fałszywy junak Burzywoj, bity i wydrwiwany, oraz głupowaty służący Walenty, który ma się za rozumniejszego od innych, dlatego, że był czas jakiś w Warszawie.

Postacią dodatnią w komedyi jest Skarbimir, dawniejszy trybunalczyk, szlachcic rozsądny, usiłujący sprowadzić zgodę między powaśnionymi, działający w duchu reformy XVIII wieku i powołujący się na życzenia króla, gdy do zanie-

chania waśni nakłania. Rzadko się on jednak ukazuje na scenie, nie może się więc należycie w pamięci czytelników lub widzów zapisać. Prócz tego nie umotywował odpowiednio komedyopisarz wpływu, jaki on na drobną szlachtę przy końcu sztuki wywarł. Oczywiście działa tu na drobiazg szlachecki powaga i znaczenie wyższych dostojeństw i zamożności. Ale ponieważ Skarbimir w ciągu doby w niczem nie mógł urość w oczach tej szlachty, dziwnem się wydaje, że Guronos, który na początku sztuki lekceważąco rady jego odrzuca, pod koniec mięknie nagle i szczególnemi oznakami czci go otacza, i za jego wskazówką na wszystko się zgadza.

Właściwym łącznikiem zgody pomiędzy obu rodzinami jest dwoje kochanków: Aniela, córka Guronosa, i Radomir, syn Żegoty. Na przeszkodzie ich połączeniu się stawały naprzód kłótnie obu domów, a powtóre sprzyjanie Ryksy innemu konkurentowi, Burzywojowi. Figury kochanków są dosyć mdłe i niewydatne; natomiast przyjaciółka Anieli Bogumiła, siostra Skarbimira, wesołością swoją, dowcipem, przedsiębiorczością, a nawet niejakim popędem do emancypacyi towarzyskiej wzbudza żal, że nie była szerzej przez komedyopisarza traktowaną.

Akcya w „Sarmatyzmie“ rozwija się bardzo powoli, i więcej polega na ubocznych przygodach, niż na głównym wątku; stąd jako całość nie może być nazwana zadawalającą pod względem artystycznym. Stworzenie atoli wybornej

postaci Guronosa, uwydatnienie pychy rodowej, kłótliwości i popędliwości, udało się Zabłockiemu wybornie. Należy też dodać, że komedyopisarz wprowadził na scenę kilku wieśniaków, przemawiających dość charakterystycznie: krótko i dobitnie.

„Sarmatyzm“ stał się dla Fredry pobudką do napisania „Zemsty“ i to dziś jeszcze nadaje komedyi Zabłockiego niemałe historyczno-literackie znaczenie. Słowa, które w ustach Rejenta Fredrowskiego tak znakomicie zostały zużytkowane o zgadzaniu się z wolą nieba, znajdują się w „Sarmatyzmie“ w ustach Ryksy:

Lecz tak się podobało znać Niebu. Od Nieba
Wszystko poczynać i z niem wszystko kończyć trzeba.

Jest prócz tego i kilka innych rysów wspólnych obu komedyom, wskazanych przez Gawalewicza. Postać Burzywoja i Papkina są do siebie podobne, choć mają spólne źródło w *Samochwale* (*Miles gloriosus*) Plauta.

W rozpatrzonych powyżej dwu komedyach żywioł tendencyjny był bardzo wyraźny i dotykał wad, których wyplenienie było hasłem prądu chwilowego. Tendencya ta może nawet szkodziła rozwinięciu artystycznemu; nie dozwalała zająć się pisarzowi wyłącznie obrobieniem charakterów i sytuacyj. Sztuki wskutek tego, bardzo ważne i ciekawe w swoim czasie, dla nas dzisiaj mają więcej interes historyczny, niż estetyczny.

Obok nich są komedye Zabłockiego, których temat nie zależał od prądów czasowych, lecz się opierał na wadach lub właściwościach, mogących się objawiać we wszystkich epokach. Są to mianowicie: „Wielkie rzeczy! i cóż mi to wadzi?“, „Małżonkowie poprawieni przez swoje żony“ i „Fircyk w zalotach“.

Pierwsza z nich jest utworem na małą skalę, w dwu aktach prozą, nie odznacza się szczególnemi zaletami w obmyśleniu intrygi, ani nawet komizmem sytuacyj; ale zwraca na siebie uwagę przedstawieniem oryginalnego, rzadko w komedyi przedstawianego charakteru. Pan Floryan jest to człowiek o pogodnem, wesołem usposobieniu, zadawalający się skromnym bytem, nie dający się pociągnąć ani do gniewu, ani do smutku; znoszący wszystkie przygody z lekkiem sercem.

Żona jego, dzierżąca w swych rękach władzę, nie zgadza się na małżeństwo swej córki z synem Hilarego, ułożone przez Floryana, a dla wypróbowania powolności męża, umawia się z Hilarym, że wtedy dopiero na małżeństwo to zezwoli, jeżeli Floryan wyprowadzony przezeń zostanie ze swego zwykłego pogodnego usposobienia. Szereg prób, na które wystawiony został dobry humor Floryana, wypełniają komedyę; naturalnie służący wchodzą jako główni działacze.

Długo nie udawało się spiskowym. Ani utrata majątku, ani groźba więzienia za długi nie zdo-

łały w nim zamącić spokoju; dopiero pozorna zdrada przyjaciela t. j. samego Hilarego, w którą musiał uwierzyć, przejęła go gniewem. „Daruję mu wydarty majątek — powiada — znać, że go potrzebuje. Daruję osławienie, bo nie mógłbym się inaczej pomścić nad nim, tylko złe złem oddając; tego żadną miarą uczynić nie mogę... Wszak jest prawo, jest sprawiedliwość... do ich to należy opieki. Ale żebym stawał się okazyą nieszczęścia córki mojej, wydając ją za syna ze krwi tego człowieka bez poczciwości!... Powiedziałem. Dotrzymam. Nigdy syn Hilarego córki mojej mieć nie będzie!“ Hilary zwyciężył; potrafił rozgniewać Floryana; oczywiście pogodzeniem się i ślubem komedya się kończy.

Nie bardzobym obstawał za oryginalnością tej komedyi; pomysł takiego charakteru jak Floryan, niektóre okoliczności i intrygi nie wydają mi się wypływem usposobienia Zabłockiego. Ponieważ jednak nie mogłem odnaleźć źródła, pomieściłem ją pomiędzy temi, które się za oryginalne zwykle poczytują.

Tęż samą uwagę można, lubo w mniejszej mierze, zastosować do komedyi „Mężowie poprawieni przez swoje żony“. Tematem jest tu podejrzliwość Gamrata i Czesława względem żon swoich: Dobrosławy i Dąbrówki. Podejrzenia ich opierają się na błahych pozorach i na wyrachowanem donosicielstwie sług, szczególniej zaś Paplota, który w panu swoim, Gamracie, stara się we własnym interesie rozwijać uprze-

dzenia co do Dobrosławy. Sytuacyj prawdziwie komicznych jest tu niewiele; sztuka to raczej konwersacyjna, niż obfita w działanie. Żony, drażnięte podejrzeniami, lubo zgoła niepoczuwające się do winy, jakby naumyślnie dwuznacznemi słowy i śmiałemi odezwaniami się, wzmagają w mężach niepokój, ażeby w końcu pokazać im, jak grubo się mylili, przedstawiając parę kochającą się Sieciecha i Świętochnę, z powodu której pierwotne iskierki podejrzeń w umysłach mężowskich się zatliły. Wygnanie Paplota kończy niesnaski i nieporozumienia.

Najznakomitszą pod względem artystycznym, zupełnie wykończoną, a pełną werwy komicznej, jest komedya „Fircyk w zalotach“. Stworzenie wybornie podpatrzonego, prawdziwego i rzeczywistego charakteru, stanowi główną jej zaletę, a wykonanie doskonałe czyni ją arcydziełem Zabłockiego.

Fircyk znaczył u nas w wieku XVIII modnego kawalera, który czas cały trawił na zabawie, wykwintnie się ubierał, mnóstwem zwycięstw miłosnych się przechwalał, żył grą w karty, długów nigdy nie płacił, wszystkich zarywał, ale czarował wszystkich wesołością, dowcipem, a imponował bezbrzeżną zarozumiałością. Zwano też tych paniczów „fiutyńcami“.

Pierwszy u nas podobno Naruszewicz skreślił dobitnie w sposób satyryczny moralną fizyonomię tego rodzaju ludzi w wierszu, drukowanym w „Zabawach przyjemnych i pożytecznych“ r.

1771 p. n. „Fircyk“. Odtąd w różnych utworach pojawia się on niejednokrotnie jako wydatna postać nowych, na modłę francuską urobionych obyczajów, całkiem odmiennych od „sarmatyzmu“. I Zabłocki wprowadzał go nieraz do swych komedyj. Już w „Żółtej szlafmycy“ znajdujemy „fircyka“, który w przystępie prawdomówności, wywołanym cudowną własnością owego nakrycia głowy, szczerze własny swój wizerunek maluje wobec Czesława:

Kawaler *de fortuna*, prócz talentów świata
Niemający w kieszeni własnego dukata,
Widzisz przecie, jak głośne w stolicy gram role
Przez znaczne awantury, przez dziewcząt swywole;
Jaką mam garderobę, koniki, kolaski!
Raz mówiłeś: muszą ci dawać *franmasony;*
Nie zgadłeś, przyjacielu, są to kobiet łaski!
Znajduje się w tem trzeci grosz i twojej żony...

W komedyi „Fircyk w zalotach“ taki właśnie kawaler „de fortuna“, zgrawszy się w Warszawie do nitki, przybywa na wieś do przyjaciela swego Arysta, goniąc za młodą a bogatą wdówką Podstoliną, siostrą Arysta, na którą zagiął parol.

Aryst jest to człowiek zadomowiony, trochę ciężki, samolub zazdrosny i podejrzliwy, ale namiętny gracz w karty, choć je w rozmowie potępia, bo jest zawołanym moralistą. Tę ostatnią słabość wyzyskuje Fircyk. Chcąc się zaopatrzyć w gotówkę, prosi Arysta o pożyczenie dwustu

dukatów; Aryst, wiedząc o długach przyjaciela, odmawia i darzy go natomiast morałami; wówczas Fircyk proponuje grę na fanty, stawiając swe konie i karyolkę; Aryst wzdryga się z początku, jako na rzecz nieprzystojną dla „człowieka uczciwego“; ale namiętność do gry, oraz chciwość przemaga skrupuły, i Aryst, dobrze się wytargowawszy o wartość fantów jako stawki, siada do karcianego stolika i w krótkiej chwili, przegrywa... dziewięćset dukatów. Scena ta, wykonana po mistrzowsku, wykazuje komiczny talent Zabłockiego w całej pełni.

Stanąwszy na pewnym gruncie, bo z gotówką w kieszeni, — Fircyk śmielej sobie poczyna w sprawach sercowych. Oświadcza Arystowi, że idzie „pozalecać się“ jego żonie, młodej Klarysie, czem budzi jego podejrzenia. „On trzpiot, ona trzpiot — myśli sobie — mówić nie będą koronki; — świat teraz tak zły! brat się bać powinien brata!“ Istotnie zastaje Fircyka w poufnej rozmowie ze swą żoną, a jakkolwiek „między niemi nic nie było“ właściwie, bo Fircyk prosił tylko Klarysę o dopomożenie mu wobec Podstoliny, wesoła i żartobliwa kobieta dwuznacznemi słowy utwierdza Arysta w przykrych dla honoru małżonka domniemaniach, ażeby je rozproszyć dopiero przy końcu sztuki. W ten sposób zręcznie robi komedyopisarz zawikłanie, niczem prawdopodobieństwu nie uchybiające.

Stosunek Fircyka do Podstoliny jest bardzo

charakterystyczny i widocznie z obserwacyi przez Zabłockiego pochwycony. Starając się podobać wdówce, Fircyk nie myśli wcale zrzekać się swego lekkiego usposobienia; nie czułością, nie nadskakiwaniem o względy jej się ubiega, ale usiłuje ją pozyskać wesołością, dowcipem, żartami. Podstolina odczuwa w rozmowie z Fircykiem brak głębszego uszanowania, lekkomyślność i płochość; świadomie nawet wady te w nim roztrząsa, lecz nie może przestać go kochać. Dyalog w II akcie pomiędzy niemi dziś zapewne nie mógłby liczyć na powodzenie, ale doskonale maluje tę wielką swobodę towarzyską, to zuchwalstwo komplementów, jakie w drugiej połowie XVIII wieku we Francyi i u nas panowały. Dowcipu w nim nie brak, tylko nosi on znamiona staroświecczyzny.

Komedyopisarz, chcąc usprawiedliwić miłość wdówki, daje Fircykowi swemu odrobinę uczucia; na chwilę widzimy go poważniejszym, gdyż czuje, że Podstolinę kocha na prawdę; tak, że gdy ta, dla wypróbowania jego serca udaje, iż rękę jego odrzuca, bo już kocha innego, Fircyk doznaje męczarni zazdrości i gotów się pojedynkować z rywalem. Naturalnie, to niezwykłe wstrząśnienie duszy trwa u niego krótko; gdy się dowiedział, że ów rywal był jedynie zmyśleniem i że Podstolina rękę mu oddaje, wybucha znowu wesołością i każe prawnikowi wpisać do intercyzy punkta zapewniające Podstolinie zupełną swobodę postępowania: „wolno

jej będzie ze wszelkiem bezpieczeństwem dwóch mieć sobie gachów, jednego przez wzgląd serca, drugiego z intraty, jeden żeby był zacny, a drugi bogaty"; waruje tylko sobie, żeby on nic o tem nie wiedział, choćby zresztą wiedzieli wszyscy; oraz zastrzega takąż samą swobodę postępowania dla siebie:

Co mąż zrobi, imości nic do tego wcale;
Choćby jego niewiary była pewna nawet,
Nie będzie na to sarkać, lecz odda wet za wet.

Komedyopisarz nie myśli bynajmniej zapewniać widza, że jego Fircyk poprawi się i odmieni po ślubie — i w tem uznać należy zarówno trafność obserwacyi jak i należyte zrozumienie zadania artystycznego, które polega na odtworzeniu charakteru, a nie na moralizowaniu.

Nawet podrzędne osoby w tym utworze, t. j. słudzy, Świstak i Pustak, grają odpowiednie role, nie wdzierają się do kierowania intrygą, ale pozostają we właściwej sobie sferze. Jedynie język, styl i rozumowania są im wspólne z panami.

Uwaga ta prowadzi nas do spostrzeżeń nad stylem Zabłockiego wogóle. Tak samo jak w Molierowskich komedyach, rzadko on bywa charakterystycznym, t. j. zastosowanym do różnicy położenia towarzyskiego i stopnia wykształcenia. Jeżeli wyłączymy tych, co udając cudzoziemców, lub będąc nimi, mówią nieczy-

stą polszczyzną; to wszyscy zresztą, zarówno słudzy jak panowie, kobiety i mężczyźni przemawiają stylem jednakowym, t. j. stylem samego autora.

Przyjąwszy tę właściwość jak każdy fakt historyczno-literacki, wypływający z ówczesnych wyobrażeń, nie będziemy oczywiście robili o to wyrzutów Zabłockiemu. Biorąc zaś styl jego jako styl, podziwiać w nim musimy, pomimo niektórych konstrukcyj francuskich, barwę i tok szczerze polski, gładkość, potoczystość, wielką stosunkowo naturalność, mnóstwo szczęśliwych wyrażeń i porównań. Subtelności nie znajdziemy w nim wprawdzie, owszem częstokroć rubaszność, a nawet trywialność, ale giętkość, żywość i narodowość są stałemi jego cechami. Gdy przekładał lub przerabiał obce utwory, nigdy się nie ubiegał o dosłowność, o literalną wierność, lecz wszędzie oddawał zwroty cudzoziemskie czysto swojskiemi. Takim jest przekład „Amfitryona“ Moliera, takiemi przeróbki: „Pasterza Szalonego“ z Tomasza Corneille i „Małżonków pojednanych“ z La Chaussée.

Ten ostatni utwór mamy też w tłomaczeniu prozą z r. 1782 p. n. „Czy można swoją żonę kochać“. Porównywając ten przekład z przeróbką Zabłockiego, dobitnie i, że tak powiem, naocznie przekonać się można, jaką to wartość nadaje utworowi styl dobry. Tłomaczenie sztuki La Chaussée'go prozą polską ledwie się czytać daje; dowcipu prawie się w nim nie czuje; rozmowy

są mdłe i niezajmujące. U Zabłockiego zaś taż sama treść, umiejscowiona, lubo nie posiada sama przez się wielkich zalet, rozwinięta jest z taką śmiałością, brawurą i dowcipem, że sztukę czytamy z zajęciem.

Wytworzenie dyalogu komicznego wierszem potoczystym, zbliżonego do mowy powszedniej, a jednakże pięknego, stanowi niewątpliwie najtrwalszą zasługę naszego komedyopisarza. Wszyscy, co po nim komedye wierszem pisali, nie wyłączając nawet Fredry, od niego brali wzór tak dalece, że nawet pewne wyrażenia słabsze, służące tylko do dociągnięcia rymów (np. *w tym sposobie*) przechodziły z jego utworów w kurs dalszy.

Zabłocki zaś nie miał prawie wcale poprzedników pod tym względem; bo jedynym komedyopisarzem według wzorów francuskich, używającym w dyalogach wiersza, był przed nim tylko Wacław Rzewuski, autor dwóch bardzo lichych komedyj, lecz pisanych językiem i wierszem dość pięknym. Zestawiając atoli wiersz Rzewuskiego z wierszem Zabłockiego widzi się między niemi taką różnicę, jak między obfitą żyłą złota a drobnym piaskiem złocistym.

Zabłocki władał językiem ojczystym po mistrzowsku, wiersz toczył gładko i swobodnie, posiadał ogromny i nigdy u nas przedtem niespotykany zasób werwy komicznej, był twórcą kilku żywych postaci, jak Anzelma, Guronosa, Bogumiły, a zwłaszcza Fircyka; zarówno me-

todą tworzenia, jak wykonaniem zewnętrznem swych komedyj zrobił krok stanowczy w rozwoju naszej sztuki dramatycznej, a na późniejsze jej ukształtowanie wywierał wpływ długotrwały.

Był to jeden z tych bogaczów duchowych, u których żywią się liczne rzesze; — a nawet wyższe talenty, lecz późniejsze laty, znajdują wskazówki i nieraz zasiłek. Twórczość jego trwała krótko, ale była płodną.

Zabłocki pod koniec wieku XVIII został księdzem i umarł w podeszłych latach jako proboszcz w Końskowoli w pierwszych dniach września 1821 roku.

---

2. Wojciech Bogusławski.

I.

Wojciech Bogusławski urodził się około roku 1760 we wsi Glinnie pod Poznaniem, nauki pobierał w konwikcie pijarskim w Warszawie, potem został paziem biskupa krakowskiego, Kajetana Sołtyka, a po rozproszeniu się jego dworu, wstąpił do gwardyi królewskiej, gdzie doznana niesprawiedliwość jakaś, której szczegóły są do-

tychczas ukryte, pchnęła go do teatru. Pierwszy teatr publiczny, otwarty w Warszawie r. 1765, początkowo bardzo żywe obudził zajęcie; zajęcie to jednak osłabło, z powodu czy to braku sztuk oryginalnych, czy też dobrych aktorów; zaczęto dawać przedstawienia najprzód niemieckie, następnie francuskie, i opery włoskie, które dla mody ściągały liczniejszą publiczność.

Kiedy teatr warszawski dostał się w antrepryzę francuskiego aktora Montbruna, Bogusławski wszedł do trupy, pod jego kierunkiem zostającej. Montbrun dopomagał Bogusławskiemu gorliwie, dając wskazówki w sztuce dramatycznej i w muzyce, a później z własnej kieszeni opłacając dla niego aktora Denville.

W 1778 wystąpił Bogusławski po raz pierwszy w przełożonej przez siebie z francuskiego komedyi: „Fałszywe niewierności“. W tymże roku na propozycyą Montbruna przerobił jednoaktową komedyjkę Fr. Bohomolca: „Nędza uszczęśliwiona“ na dwuaktowy utwór, dołączywszy dużo śpiewek; a rzecz ta z akompaniamentem muzyki Kamińskiego dała początek operze polskiej. W r. 1779 wystawiono osobny gmach teatralny na placu Krasińskich. Przez półtora roku występował tu Bogusławski z powodzeniem; w 1780 udał się do Lwowa. Za powrotem, gdy przedsiębiorcą widowisk polskich, niemieckich i baletu został książę Marcin Lubomirski, na dyrektora wszystkich artystów powołano Bogusławskiego, który niebawem został też i przedsiębiorcą (r.

1783). Na tem stanowisku położył wielkie zasługi jako organizator trupy, jako tłómacz sztuk przeróżnych, wzbogacających i urozmaicających repertuar, jako aktor. W Warszawie często ustępować musiał aktorom włoskim, a wtedy przenosił się z trupą swoją do miast innych, do Wilna, Grodna, Dubna, Lwowa.

Od końca r. 1790 do 1794 trwał najświetniejszy okres w rozwoju ówczesnego teatru warszawskiego. Wyrobione siły aktorskie, parę sztuk oryginalnych silnie przyciągających, zwrot w usposobieniu publiczności i umiejętne kierownictwo złożyły się na ten objaw. Po r. 1794 nastąpiło znowu wędrowne życie trupy, przebywającej najczęściej we Lwowie wśród najcięższych kłopotów finansowych. W 1799 wrócił Bogusławski do Warszawy i tu połączył swoich aktorów z aktorami grywającymi pod dyrekcyą Truskolaskich. Naturalnie i teraz nie obyło się bez wycieczek na prowincyę i w dalsze strony. Walczyć musiano z upodobaniem arystokracyi w widowiskach francuskich; w walce tej dopomagał Bogusławskiemu Ludwik Osiński swoimi przekładami głośnych tragiedyj francuskich.

Za czasów Księstwa Warszawskiego w r. 1810 uzyskał Bogusławski poparcie i opiekę rządu; w r. 1811 otworzył pierwszą u nas szkołę dramatyczną. Długi, z którymi ciągle borykał się napróżno, dosięgły ogromnej cyfry i Bogusławski zmuszony został odstąpić swej antrepryzy na rzecz zięcia swego, Ludwika Osińskiego, w r.

1814. Odtąd występował na scenie rzadko; raz w r. 1816 wyjechał do Wilna i dał 12 gościnnych występów, o których niżej szczegółowo opowiem.

Zresztą poświęcił chwile wolne na spisywanie kroniki teatru warszawskiego i jego losów, na kreślenie życiorysów aktorów i aktorek znakomitszych i wydanie wyboru swoich „Dzieł dramatycznych“, które wyszły w 12 tomach od r. 1820 do 1823.

Mieści się tu 60 sztuk przeważnie tłómaczonych; z pomiędzy nich wymienić wypada Szekspirowskiego Hamleta, którego w przeróbce Schrödera pierwszy Bogusławski wprowadził na scenę naszą; dalej „Szkołę obmowy“ Sheridana, „Emilię Galotti“ Lessinga. Z oryginalnych utworów znajdujemy tu dwie komedye: „Henryk VI na łowach“ i „Spazmy modne“, które w swoim czasie bardzo gorąco były oklaskiwane, a dziś jeszcze dają się czytać z upodobaniem. Osobno wyszła (dopiero r. 1841 w Poznaniu) najpopularniejsza sztuka Bogusławskiego, operetka „Cud mniemany, czyli krakowiacy i górale“ (grana po raz pierwszy w r. 1794), w której autor wprowadził do teatru lud prawdziwy, daleki od modnych natenczas sielankowych postaci. I w mowie starał się zachować Bogusławski różnice: język ludu zaznaczywszy niektóremi znamiennemi wyrażeniami i mazurzeniem, język organisty Miechodmucha — szadzeniem, a język studenta Bardosa — poprawnością i ogładą lite-

racką. To zbliżenie się do rzeczywistości było już ważnym postępem w rozwoju pojęć estetycznych i jakby zapowiadało nadejście chwili, w której dokonać się miał ważny w literaturze przełom. Rzecz dzieje się w Mogile pod Krakowem. Stach, syn *zagrodnika* Wawrzyńca, kocha Basię, córkę młynarza Bartłomieja z pierwszej żony. Druga żona tegoż, Dorota, sama w Stachu zakochana, nie chce zezwolić na jego z Basią małżeństwo, lecz pragnie usunąć ze wsi dziewczynę, wydając ją za górala Bryndusa.

Przybywają górale na zaręczyny, ale jawnie okazywanym wstrętem Basi, oraz przymówkami Stacha i jego przyjaciół obruszeni, opuszczają wieś, zabierając wszystko bydło. Wieśniacy, uzbroiwszy się na prędce, puszczają się w pogoń, a wraz z nimi wypędzony z akademii student, wygłodzony poprzednio strasznie, a teraz nasycony, Bardos, mający ze sobą machinę elektryczną. Użył jej, celem wywołania postrachu w góralach: przeciągnął przez drogę drut połączony z machiną, a kto przechodził i dotykał się go, padał na ziemię. Tym sposobem zmusił górali Bardos do oddania zrabowanego dobytku, a wytłomaczywszy im, że to, co zrobił, nie jest wcale cudem, jak mniemali, ale wynikiem zastosowania prawd naukowych, pogodził ich z krakowiakami. Wszyscy udają się z powrotem do Mogiły, żeby odbyć zaręczyny Basi ze Stachem.

Potrzeba było jeszcze odstręczyć Dorotę od chęci mieszania spokoju małżeńskiego w przyszło-

ści niewczesnemi zalotami do Stacha. Dokonywa tego również Bardos, któremu owo pogodzenie górali z krakowiakami hojnie wynagradzają wieśniacy za pomocą rozmaitych darów. Urządza on zasadzkę tak, żeby z jednej strony nabawić Dorotę wielkiego strachu, iż jej zaloty odkryje mąż, a z drugiej — żeby tenże nie dowiedział się w gruncie rzeczy o istotnem postępowaniu swej małżonki. Udaje mu się to ku wszechstronnemu zadowoleniu. Dorota obiecuje nie grzeszyć, a reszta zebranych wesoło czas spędza.

Bardos postanawia, przy pomocy gospodarzy, pracować na roli, lecz w śpiewce, zwróconej nie do wieśniaków oczywiście, ale do publiczności, nie każe uczonym tracić nadziei:

Wy uczeni, którzy wszędzie
Cierpicie dla cnoty;
Nie zawsze wam tak źle będzie,
Nie traćcie ochoty.

Służyć swej ojczyźnie miło,
Choćby i o głodzie,
Byle światło w ludziach było,
A sława w narodzie.

Charaktery są tu szkicowane tylko; komicznych scen parę; wielkiego zasobu dowcipu autor nie okazał. Co do kompozycyi, podzielonej na odsłony i sprawy, to jedność akcyi i czasu została zachowana, ale miejsce w drugiej odsłonie — zmienione.

Najważniejszą atoli zasługą Bogusławskiego,

było uorganizowanie i doprowadzenie do pewnej karności niesfornych sił aktorskich i wyjednanie dla upośledzonych artystów — niejakiego poważania. Tej stronie jego działalności poświęcimy też bliższą uwagę.

II.

W początku stulecia bieżącego, teatr wileński zajmował drugie po warszawskim miejsce — w opinii spółczesnych. Nie miał on wprawdzie stale zapewnionego bytu, nie był instytucyą rządową, jak warszawski od roku 1810, ale posiadał niepospolicie uzdolnionych artystów, repertuar dość urozmaicony, a stąd i dochody znaczne, gdyż Wilno, jako miasto uniwersyteckie, ściągało do siebie inteligencyę, żądną wrażeń estetycznych.

Okres atoli wielkiej świetności trwał niedługo, bo tylko do roku 1812, po którym stosunki znacznie się pogorszyły. Zresztą nie należy się wogóle łudzić co do skali talentów, ani co do zasobności materyalnej teatru tego. Co się powiedziało powyżej, to ma doniosłość tylko *stosunkową;* istniało wówczas bowiem kilka scen innych, rozporządzających siłami i środkami nieporównanie gorszemi. Jeżelibyśmy chcieli wartość widowni wileńskiej oceniać według wymagań dzisiejszych, tobyśmy oczywiście owe rysy pomyślności wyrazistymi cieniami obwieść mu-

sieli. Co więcej, nawet wybredniejsi spółcześni dopatrywali rażących braków zarówno w urządzeniu zewnętrznem, jak i w wewnętrznym stanie teatru.

„Budynek teatralny — biada jeden z nich w r. 1816 — jest niezmiernie nędzny, ze wszech stron wieje; łój spada z świec, których jest bardzo mało. Jeśli się to dzieje, aby publiczność nie widziała brudnych ubiorów, zbytniego malowania się aktorów obojej płci, niezgrabnego zapuszczania kortyn i t. d. — to jest w tem słuszność... Na parterze stoi kilka ławek, ale te tak powalane, iż może być prawdą, że p. Dzięcielinka kontusza postradał [1]). Dekoracyj jest niewiele i te po większej części stare, niezmiernie wytarte i tak zapuszczone, że gdy się wśród aktu scena odmienia, pył i proch, z spuszczonej opony spadający, rozchodzi się po teatrze; cała publiczność i aktorowie kaszlać zaczynają, podobni do kichających w Myszejdzie; grający krztusząc się, niewyraźnie bełkocą; — cóż, kiedy się ten przypadek zdarzy w operze w ciągu śpiewu!“ [2]).

Istotnych zdolności kilku aktorom najsurowszy krytyk odmówić nie mógł; mianowicie z pomiędzy kobiet: Skibińska, Kamińska i Hrehorowiczówna, a z pomiędzy mężczyzn: Maciej

---

[1]) *Ypsylonik* w „Tygodniku Wileńskim“ 1816, t. I, str. 136.

[2]) Tenże, tamże, str. 175.

Każyński, Rogowski, Niedzielski, Fischer, Skibiński i Kamiński ,wymieniani są, jako prawdziwe talenty, mające oczywiście swoje wady, lecz okupujące je wielkiemi zaletami.

Zdolności te atoli marnowały się lub zaniedbywały; a na wywołanie tego smutnego objawu składało się kilka przyczyn.

Najprzód brak dostatecznej liczby artystów zmuszał każdego ze zdolniejszych do odgrywania ról najrozmaitszych; dziś przedstawia w tragiedyi osobę poważną, jutro w komedyi — bufona, pojutrze śpiewa w operze. Stąd w żadnej nie dochodził do idealnej doskonałości.

Powtóre brak wyrobionej opinii artystycznej, brak krytyki teatralnej sprawiał, że artyści opuszczali się w pracy, dziczeli pod względem smaku estetycznego i folgowali rubasznym skłonnościom po części swoim, po części galeryi. Stąd poszło, że w dykcyi popełniali rażące usterki, lubili dodawać od siebie różne dowcipki, „które pospolicie dyablami lub innymi grubymi, uszy i przyzwoitość rażącymi“ przepełnione były wyrazami. Co więcej, ról się wcale nie uczyli; częstokroć stali na scenie nic nie mówiąc lub łając suflera tak głośno, iż publiczność słyszała wszystko; rozdąsany sufler, chcąc grającym dogodzić, tak znów głośno podpowiadał, iż wprzód jego niż aktorów słychać było słowa i to na drugim końcu parteru [1]).

---

[1]) „Tygodnik Wileński“ 1816, t. I, str. 74.

To zaniedbywanie się artystów miało naturalnie swój powód w niezbyt licznem uczęszczaniu do teatru. Aktorzy, dający przedstawienia „dlatego tylko, ażeby się mogli wyżywić“, często ubrawszy się na scenę, rozbierali się napowrót „naprożno tylko męcząc i zawalając prasy drukarskie swoimi afiszami“ [1]). Ta atoli opieszałość publiczności w uczęszczaniu do teatru pochodziła zapewne po części stąd, iż (jak się ktoś wówczas wyraził) wprzódy „trzeba myśleć o chlebie niż o teatrze“, czyli po prostu z ogólnej biedy; ale także niewątpliwie miała swe źródło i w tem, iż dla zmniejszenia kosztów, jak również dla zmniejszenia sobie pracy, dawano te same sztuki kilkakrotnie. A przecież Wilno, lubo w pewnej mierze stołeczne, a w całej — uniwersyteckie, było bądź co bądź, miastem niewielkiem. Publiczność jego inteligentna mogła się zmieścić cała w sali teatralnej i raz wysłuchawszy sztuki, na drugie i dalsze jej przedstawienia śpieszyć nie chciała.

Tak więc teatr popadł w kółko błędne: nie dawał co raz nowych przedstawień, bo nie było dochodu; nie było dochodu, bo nie dawał nowych przedstawień.

Podupadła szczególniej opera. Dobrym obdarzonych głosem i umiejących śpiewać było niewielu; zdarzało się tedy, że gdy chór w operze wypadał, a ci, co byli na scenie, śpiewać nie

[1]) Tamże, str. 108—13.

umieli, śpiewali chłopcy chórowi za kulisami... Nawet do ról mniejszych, jako to: lokajów, pisarków i t. p., używano takich ludzi, których rano widziała publiczność przylepiających afisze [1]). Orkiestra, bez żadnego będąc zwierzchnictwa, nie znała subordynacyi, a zajmując się po większej części lekcyami w mieście, nie zważała na gorliwe nawoływanie do prób. Nadto w ciągu samej reprezentacyi, częstokroć zamiast grać pomiędzy aktami, pozwalała sobie stukać kijami wraz z publicznością [2]).

Maszynerye były bardzo pierwotne, a w dodatku popsute. Widziano raz, jak spuszczający się z nieba archanioł zleciał na łeb jednemu z aktorów i tak go przydusił, że ten gwałtu wrzeszczał. Widziano, jak dyabli nie mogli się zapaść w piekło tylko do połowy i pomimo sykania, tupania i śmiechu publiczności, musieli przez scenę uciekać za kulisy. Kiedyś znów, jakiś gieniuszek, przelatujący w powietrzu, zastrzągł na środku sceny pod belkami tak, że go musiano ratować, ściągając biedne dziecko za nogi, a potem, płaczące i przelękłe wynosić na ręku. Innym razem przytrafiło się, że z wałów obronnej maurytańskiej twierdzy potoczyła się raptem na dół cała załoga; waląc się jeden na drugiego, częstowali się owi żołnierze łokciami i pięścią, a znane dobrze ich wykrzykniki zdra-

---

[1]) „Tygodnik Wileński“ 1816, t. I, str. 75.
[2]) „Tygodnik Wileński“ 1816, t. I, str. 111.

dzały najwidoczniej, że nie z krwi maurytańskiej pochodzą [1]).

Wszystkie te usterki mogły jednakże zmaleć i stracić znaczenie, gdyby niezaprzeczone zdolności artystów umiał ktoś wyzyskać, nadając im rozumny, zgodny z potrzebami publiczności kierunek. Teatr wileński nie miał w gronie swych przedstawicieli takiego dzielnego kierownika, coby umiał i chciał istniejącemi siłami rozporządzać. Chwilowo tylko ożywił się i okazał, czegoby mógł dokonać, gdy do Wilna zawitał były dyrektor sceny warszawskiej, powszechnie „ojcem teatru narodowego“ nazywany.

Wojciech Bogusławski, wówczas już 57-letni, zdawszy w roku 1814 dyrekcyę teatru warszawskiego w ręce swego zięcia, Ludwika Osińskiego, występował jeszcze od czasu do czasu na scenie, ciesząc się ogólną czcią i poważaniem jako aktor-obywatel.

W roku 1816 zamierzył odwiedzić raz jeszcze znane sobie z dawniejszych czasów (z r. 1785) Wilno i pożegnać je — może na zawsze. Wieść ta napełniła radością serca miłośników teatru, aktorów zaś przejęła szlachetną ambicyą, żeby się nie powstydzić wobec sławnego artysty, dyrektora, tłomacza i autora zarazem.

Jak z upragnieniem oczekiwano, tak z uwielbieniem przyjęto Bogusławskiego, gdy ten w koń-

---

[1]) Karol Kaczkowski: „Wspomnienia“, t. I, str. 164. Kaczkowski był w Wilnie od r. 1815 do 1821.

cu kwietnia do Wilna zjechał. Miał w ciągu miesiąca dać 12 gościnnych przedstawień, miał występować w 12 sztukach po większej części w Wilnie nieznanych. Aktorowie miejscowi musieli w przeciągu tego miesiąca wyuczyć się dwunastu albo i więcej ról nowych — i pokazali, że zrobić to byli w możności.

Dnia 30 kwietnia w niedzielę był pierwszy występ Bogusławskiego w tragiedyi Alfierego: „Saul". Gdy się nasz artysta w roli tytułowej na scenie ukazał, wszyscy widzowie, nawet panie w lożach powstały dla uczczenia „patryarchy narodowej dramatycznej sztuki" [1]). Gra sama wprawiła widzów w zachwycenie, wyrażane oklaskami i przywoływaniem.

Krytyka, wówczas bardzo nielicznie w Wilnie reprezentowana, oddała szczery hołd weteranowi sztuki.

„Kuryer litewski", zazwyczaj nie piszący wcale o teatrze, tym razem odstąpił od swej reguły i w zwięzłych wprawdzie, ale dosadnych słowach, odtworzył wrażenie, widowiskiem sprawione. „Zgromadzenie widzów — pisał w Nr: 36, — nadzwyczaj liczne; ustawicznie powtarzane oklaski; ukontentowanie, z jakiem odszedł każdy z widowiska; powszechne pochwały reprezentacyi; słowem, każde wspomnienie o tym twórcy

---

[1]) Tenże, tamże, str. 161. — Daty są wszędzie dla zgodności ze źródłami, przytaczane według starego stylu.

sceny narodowej. nowem jest uwielbieniem wielkich jego talentów. a razem uprzejmości i poważania, z jakiemi radia przyjmuje tutejsza publiczność tego. któremu przed trzydziestu kilku laty pierwsza na przestrzeni ziemi polskiej oddała hołd podziwienia[2]. nim jeszcze, szczęśliwsza Warszawa ujrzała się udarowaną ciągłym pobytem męża. który tworząc i doskonaląc scenę polską, — nową, a wiekopomną zjednał narodowi chwałę".

Szerzej rozwinął zasługi Bogusławskiego i szczegółowiej ocenił grę jego „Tygodnik Wileński", interesujący się wtedy dość żywo kwestyami teatralnemi. Zaznaczywszy. że Bogusławski zastawszy teatr w stanie dziecinnym, wsparty opieką króla Stanisława-Augusta, „niemowlę to z rzadkiem pielęgnując staraniem i zręcznością, dał mu szczęśliwie do tego przyjść dojrzałości stopnia", w jakim go widzi Warszawa, kładzie nacisk na to, że on we „własnym prawie gieniuszu znalazłszy prawidła sztuki", wszystkich lepszych w kraju uformował aktorów. „Gra jego, — mówi krytyk dalej, — tem godnieszą jest zastanowienia, że przy podeszłym wieku i tak niszczących pracach, powołaniu aktora nieodstępnych, wykazuje szczęśliwy skład fizyczny, a stąd niepospolity ogień i żywość, na których przymiotach często młodszym... i zupełnie mło-

[2]) Alluzya do pobytu Bogusławskiego w Wilnie r. 1785.

dym zbywa aktorom! Ważnej tej prawdy dowodem jest trudna i pracowita, a tak świetnie oddana rola Saula". Poddawszy następnie rozbiorowi tę postać, powiada: „Dziwna niestałość, dręczące zgryzoty sumienia, chwilowe obłąkanie umysłu i okropne przywidzenia, tak trudne i wielkich wymagające aktora talentów, jakże świetnie w grze IP. Bogusławskiego widzieć się dały? Jak dzielnie i szczęśliwie umiał władać tem subtelnem stopniowaniem uczuciów (sic) i odpowiednich im wyrachowanych poruszeń ciała, nie dosyć jeszcze znanych na tutejszej scenie! Dzielił tkliwy i uważny widz z czułą Michol (córką Saula), dobrym Jonatanem (synem Saula), trwogę o życie Dawida; chronił się z Dawidem przed pociskami gwałtownego gniewu Saula; bo ogień Saula był dzielnym, był ogniem prawdziwego talentu" [1]).

Już na przedstawieniu tej sztuki zauważono korzystny wpływ, jaki obecność i kierownictwo uwielbianego gościa na artystów wywarły: gra aktorów w ogólności okazała się dosyć porządną; żadnych uderzających wad w niej nie dostrzegano; ogień, co tak silnym gorzał w Saulu płomieniem, — według wyrażenia krytyka wileńskiego, — rozlewał się choć nie tak obficie i na otaczającą go rodzinę; błyskał często w Dawidzie, w Michol, którzy kilka razy zasłużone zyskali oklaski.

---

[1]) „Tygodnik Wileński" 1816 t. I, str. 401—404.

Wtorkowe (2 maja) widowisko mogło przekonać gościa, że i scena litewska prawdziwe posiadała talenty, w komedyi zwłaszcza.

Grano piękną komedyę Goldoniego: „Łgarz". Bogusławski przedstawiał w niej rolę Anzelma. Spółgrający starali się dotrzymyć kroku mistrzowi. Niedzielski i Skibiński wykazali na jaw swój talent komiczny. „Posiadając Skibińskiego — pisał krytyk z „Tygodnika" — nie mamy potrzeby zazdrościć Warszawie Zdanowicza. W Kuczyńskim uważać można było niepospolitą żywość, przytomność i trafność, które przymioty grę jego najczęściej cechując, zbliżają go często do p. Kudlicza". Kobiety pozbyły się swojej „pieszczono płaczliwej monotonii".

We czwartek (4 maja) dane było widowisko ulubionej opery „Cud mniemany, czyli krakowiacy i górale", w której Bogusławski, autor tej sztuki, grał rolę studenta. Wiek mu stanął tu na przeszkodzie w doskonałem odtworzeniu tej postaci: „czuł i mówił jak młody, ale ruszał się i biegał jak stary" [1]). Lecz sama sztuka zacierała swą treścią niedobory wykonania. Opera ta, — powiada „Parterowicz" w „Tygodniku Wileńskim" — w żywych i przyjemnych malując kolorach prostotę i szczerość dobrych okolic Krakowa mieszkańców, zdolną jest i długo zdolną jeszcze będzie szlachetne i słodkie w widzach polskich wzbudzać wspomnienia, a przy

[1]) Karol Kaczkowski: „Wspomnienia", t. I. str. 162.

doskonałej i czarującej muzyce, tkliwe jej piosnki przejdą do wnuków naszych i ku sławie autora, z tąż samą jak i przez nas słodyczą powtarzanemi będą. Z rozkoszą w tej sztuce poglądaliśmy na studenta i autora, który tak szczęśliwy wynalazł sposób pogodzenia rozróżnionych narodów i oszczędzenia rozlewu krwi ludzkiej".

W następnym tygodniu przedstawiono znowu trzy sztuki: tragiedyę Bissona „Nadyr", komedyę Goldoniego „Karykatury" i dramat p. n. „Haryadyn Barbarossa". We dwu pierwszych pozostał Bogusławski mistrzem, jakim go na poprzednich przedstawieniach poznano. W roli Nadyra podziwiano „szlachetną powagę, dumę, a niekiedy i nadętość (jednak bez przesady), zwyczajną wschodnim mocarzom". W roli oberżysty z „Karykatur", unoszono się znów nad żywością i lekkością starego mistrza. Dramat „Haryadyn Barbarossa", jako utwór mierny, nie dawał pola do popisu i spowodował inteligentnych widzów do wyrażenia prośby, iżby Bogusławski dał poznać publiczności wileńskiej choć „jednę wzorową tragiedyę lub komedyę", coś z Rasyna, Kornela, Woltera, Moliera, lub wreszcie Zabłockiego. Prośba ta, której dwukrotnie dał wyraz „Tygodnik Wileński", nie mogła być spełnioną, brak bowiem było czasu do należytego wyuczenia się ról, a może też i siły artystyczne niezupełnie wystarczającemi się wydawały.

Z jaką czcią, z jaką nieśmiałością podawano

wtedy uwagi swoje o grze mistrza i wyborze utworów przedstawionych, można się przekonać z następnych słów krytyka: „Skończymy te nasze uwagi prośbą, iżby nestor sceny polskiej nie chciał nas poczytać za jakich wyrokujących „Ixów“ [1]; lecz postrzeżenia nasze uważał raczej za pomocniczy środek w gorliwych swoich i szlachetnych usiłowaniach około tutejszej sceny łożonych. Przekonani albowiem jesteśmy, iż dla artystów tutejszych potrzebna jest wprzód długa jeszcze przytomność i nauka przyjezdnego mistrza i że prace jego w krótkim czasie więcej pożytku przynieść mogą dla sceny tutejszej... aniżeli uwagi Ixów, Ypsylonów i Ypsyloników“ [2].

Gdy przedstawienia Horacyuszów, Cynny, Alzyry i t. p., nie mogły przyjść do skutku, musiano poprzestać na mniej sławnych, a łatwiejszych do wykonania sztukach.

Porwanie się na wielką operę było arcyryzykownem, gdyż teatr wileński nie posiadał, ani śpiewaków, ani śpiewaczek. Jedyną podporą opery w Wilnie była Skibińska. Jej to zawdzięczała głównie publiczność, że mogła ujrzeć na scenie sławną w dziejach teatru naszego operę: „Axur“. Bogusławski przed dwudziestu laty — tak pisał krytyk wileński, — pierwszy odważył się przenieść na ojczystą scenę ten daskonały płód ge-

[1]) Tak się zwało grono krytyków teatralnych w Warszawie.

[2]) „Tygodnik Wileński“ t. I, str. 431.

niuszu włoskiego, tę czarującą muzykę, która tysiąc razy powtórzona i słyszana, nigdy znudzić nie może.

..... Któżby się spodziewał,
Że Polak, równy Włochom, będzie kiedyś śpiewał;
Mniemano, że się cała oburzy natura,
Gdy pierwszy raz wielkiego grać miano Axura...

„Nie oburzyła się natura, — ciągnie dalej tenże krytyk, — owszem wydała wiele zdolnych dla sceny polskiej śpiewaków i śpiewaczek, którzy nietylko w Axurze, ale i w innych płodach włoskich, francuskich i ojczystych, oczekiwaniom znawców odpowiedzieć mogą“ [1]). Obok Bogusławskiego i Skibińskiej, występowali z powodzeniem: Fischer — w roli Atara, Skibiński — w roli arlekina. Zdolności dramatyczne tych dwu aktorów dały powód krytykowi „Tygodnika Wileńskiego“ do porównania reprezentacyi Axura warszawskiej, z reprezentacyą wileńską — i upatrzenia w tej drugiej pewnej wyższości. Atar warszawski — według niego — miał więcej gracyi i lepiej ukształcony głos; Atar wileński miał więcej mocy i niepohamowanego niekiedy ognia. „Nie wiadomo, kto z nich bardziej zbliża się do oryginału... wiadomo jednak, że oryginał przedstawuje nam nieokrzesanego Azyanina, którego skrzywdzona miłość w rozpacz wprawiła i który, szukając celu swoich

[1]) „Tygodnik Wileński“ t. I, str. 442.

płomieni. miotany jest burzą namiętności. Śmiemy więc wnosić, iż gdyby Artur wileński mógł mieć głos i więcej nieco układności, publiczność nie miałaby czego po nim wymagać". A co do Skibińskiego. to zdaniem krytyka. arlekin warszawski powinienby długo od skoczka wileńskiego w tej roli brać lekcye [1]).

Najmniej ze wszystkich sztuk wywarła wrażenia Szekspirowska tragiedya: „Król Lear" (17 maja). Prócz roli głównej, oddanej z „talentem i godnością prawdziwie tragiczną" przez Bogusławskiego, cała reszta „rozwlekła i nudna, źle spolszczona", jakkolwiek przez artystów bez omyłek przedstawiona, „była ciągle spektatorom powodem to do ziewania, to do uśmiechania się na te nieskończone mowy, rozmowy, bez ruchu, bez celu".

Czytelnik dzisiejszy z podziwieniem zapewne słucha tej relacyi: „Król Lear" bez ruchu?! Zdziwienie byłoby słuszne, gdyby ów „Król Lear", przedstawiony w Wilnie 17 maja 1816 r. mógł się istotnie za dzieło Szekspira uważać... Tymczasem była to sztuka „tłomaczona z angielskiego na język francuski przez Laplace'a, z Laplace'a naśladowana przez Ducisa, z Ducisa przełożona na język polski, — a to z tak doskonałem stopniowaniem, że między tylą rękami, gieniusz Szekspira niewiadomo gdzie się podział. Niewdzięczność i okrucieństwo dzieci względem

[1]) Tamże, str. 443.

ojca, co podało tragikowi angielskiemu materyę do jednej z najpiękniejszych sztuk jego, jest główniejszem źródłem wszystkich obelg i krzywd, poniesionych przez tego nieszczęśliwego króla od tylu tłómaczów i naśladowców Szekspira“ [1]).

Natomiast opera p. n. „Familia szwajcarska“, pomimo słabości sił śpiewaczych, podobała się niezmiernie. Wystawiono ją na benefis gościa. Natłok publiczności był niesłychany, lubo ceny biletów podniesiono; wielu odeszło od kasy z niczem [2]). Upodobanie w grze i sztuce było tak wielkie, że „Kuryer Litewski“ znowu odstąpił swego zwyczaju i pomieścił (w Nr. 43) obszerną recenzyę, która nazajutrz powtórzona została w „Tygodniku Wileńskim“. Rolę starego Szwajcara uznano za jedną z tych, co najbardziej odpowiadały „ułożeniu i charakterowi“ Roscyusza polskiego. Podziwiano w niej naturalność

---

[1]) „Tygodnik Wileński“, r. 1816, t. II, str. 24. — Tenże krytyk podaje wiadomość, że już poprzednio „przeszłej zimy“, grana była w Wilnie ta tragiedya „innego tłómaczenia“; zbliżała się ona bardziej w postępie akcyi do układu dzieła Szekspira. „Nie wiadomo — mówi krytyk, — czy tłómaczona stosownie do popraw przyjętych teraz na teatrze angielskim, czyli też podług jakiego Niemca; dosyć, że spektator przy całem zaniedbaniu prawideł Arystotelesowych, do naszych wystaw teatralnych mało stosownych, mógł w niej naówczas rozpoznać dzieło wielkiego, oryginalnego gieniuszu niewyczerpanego w swoje środki, i osobliwego znawcy serca ludzkiego“.

[2]) Karol Kaczkowski: „Wspomnienia“, t. I, str. 161.

sceny narodowej, nowem jest uwielbieniem wielkich jego talentów, a razem uprzejmości i poważania, z jakiemi rada przyjmuje tutejsza publiczność tego, któremu przed trzydziestu kilku laty pierwsza na przestrzeni ziemi polskiej oddała hołd podziwienia [2]), nim jeszcze, szczęśliwsza Warszawa ujrzała się udarowaną ciągłym pobytem męża, który tworząc i doskonaląc scenę polską, — nową, a wiekopomną zjednał narodowi chwałę".

Szerzej rozwinął zasługi Bogusławskiego i szczegółowiej ocenił grę jego „Tygodnik Wileński", interesujący się wtedy dość żywo kwestyami teatralnemi. Zaznaczywszy, że Bogusławski zastawszy teatr w stanie dziecinnym, wsparty opieką króla Stanisława-Augusta, „niemowlę to z rzadkiem pielęgnując staraniem i zręcznością, dał mu szczęśliwie do tego przyjść dojrzałości stopnia", w jakim go widzi Warszawa, kładzie nacisk na to, że on we „własnym prawie gieniuszu znalazłszy prawidła sztuki", wszystkich lepszych w kraju uformował aktorów. „Gra jego, — mówi krytyk dalej, — tem godnieszą jest zastanowienia, że przy podeszłym wieku i tak niszczących pracach, powołaniu aktora nieodstępnych, wykazuje szczęśliwy skład fizyczny, a stąd niepospolity ogień i żywość, na których przymiotach często młodszym... i zupełnie mło-

[2]) Alluzya do pobytu Bogusławskiego w Wilnie r. 1785.

dym zbywa aktorom! Ważnej tej prawdy dowodem jest trudna i pracowita, a tak świetnie oddana rola Saula". Poddawszy następnie rozbiorowi tę postać, powiada: „Dziwna niestałość, dręczące zgryzoty sumienia, chwilowe obłąkanie umysłu i okropne przywidzenia, tak trudne i wielkich wymagające aktora talentów, jakże świetnie w grze IP. Bogusławskiego widzieć się dały? Jak dzielnie i szczęśliwie umiał władać tem subtelnem stopniowaniem uczuciów (sic) i odpowiednich im wyrachowanych poruszeń ciała, nie dosyć jeszcze znanych na tutejszej scenie! Dzielił tkliwy i uważny widz z czułą Michol (córką Saula), dobrym Jonatanem (synem Saula), trwogę o życie Dawida; chronił się z Dawidem przed pociskami gwałtownego gniewu Saula; bo ogień Saula był dzielnym, był ogniem prawdziwego talentu" [1]).

Już na przedstawieniu tej sztuki zauważono korzystny wpływ, jaki obecność i kierownictwo uwielbianego gościa na artystów wywarły: gra aktorów w ogólności okazała się dosyć porządną; żadnych uderzających wad w niej nie dostrzegano; ogień, co tak silnym gorzał w Saulu płomieniem, — według wyrażenia krytyka wileńskiego, — rozlewał się choć nie tak obficie i na otaczającą go rodzinę; błyskał często w Dawidzie, w Michol, którzy kilka razy zasłużone zyskali oklaski.

---

[1]) „Tygodnik Wileński" 1816 t. I, str. 401—404.

Wtorkowe (2 maja) widowisko mogło przekonać gościa, że i scena litewska prawdziwe posiadała talenty, w komedyi zwłaszcza.

Grano piękną komedyę Goldoniego: „Łgarz". Bogusławski przedstawiał w niej rolę Anzelma. Spółgrający starali się dotrzymyć kroku mistrzowi. Niedzielski i Skibiński wykazali na jaw swój talent komiczny. „Posiadając Skibińskiego — pisał krytyk z „Tygodnika" — nie mamy potrzeby zazdrościć Warszawie Zdanowicza. W Kuczyńskim uważać można było niepospolitą żywość, przytomność i trafność, które przymioty grę jego najczęściej cechując, zbliżają go często do p. Kudlicza". Kobiety pozbyły się swojej „pieszczono płaczliwej monotonii".

We czwartek (4 maja) dane było widowisko ulubionej opery „Cud mniemany, czyli krakowiacy i górale", w której Bogusławski, autor tej sztuki, grał rolę studenta. Wiek mu stanął tu na przeszkodzie w doskonałem odtworzeniu tej postaci: „czuł i mówił jak młody, ale ruszał się i biegał jak stary" [1]). Lecz sama sztuka zacierała swą treścią niedobory wykonania. Opera ta, — powiada „Parterowicz" w „Tygodniku Wileńskim" — w żywych i przyjemnych malując kolorach prostotę i szczerość dobrych okolic Krakowa mieszkańców, zdolną jest i długo zdolną jeszcze będzie szlachetne i słodkie w widzach polskich wzbudzać wspomnienia, a przy

[1]) Karol Kaczkowski: „Wspomnienia", t. I. str. 162.

doskonałej i czarującej muzyce, tkliwe jej piosnki przejdą do wnuków naszych i ku sławie autora, z tąż samą jak i przez nas słodyczą powtarzanemi będą. Z rozkoszą w tej sztuce poglądaliśmy na studenta i autora, który tak szczęśliwy wynalazł sposób pogodzenia rozróżnionych narodów i oszczędzenia rozlewu krwi ludzkiej".

W następnym tygodniu przedstawiono znowu trzy sztuki: tragiedyę Bissona „Nadyr", komedyę Goldoniego „Karykatury" i dramat p. n. „Haryadyn Barbarossa". We dwu pierwszych pozostał Bogusławski mistrzem, jakim go na poprzednich przedstawieniach poznano. W roli Nadyra podziwiano „szlachetną powagę, dumę, a niekiedy i nadętość (jednak bez przesady), zwyczajną wschodnim mocarzom". W roli oberżysty z „Karykatur", unoszono się znów nad żywością i lekkością starego mistrza. Dramat „Haryadyn Barbarossa", jako utwór mierny, nie dawał pola do popisu i spowodował inteligentnych widzów do wyrażenia prośby, iżby Bogusławski dał poznać publiczności wileńskiej choć „jednę wzorową tragiedyę lub komedyę", coś z Rasyna, Kornela, Woltera, Moliera, lub wreszcie Zabłockiego. Prośba ta, której dwukrotnie dał wyraz „Tygodnik Wileński", nie mogła być spełnioną, brak bowiem było czasu do należytego wyuczenia się ról, a może też i siły artystyczne niezupełnie wystarczającemi się wydawały.

Z jaką czcią, z jaką nieśmiałością podawano

wtedy uwagi swoje o grze mistrza i wyborze utworów przedstawionych, można się przekonać z następnych słów krytyka: „Skończymy te nasze uwagi prośbą, iżby nestor sceny polskiej nie chciał nas poczytać za jakich wyrokujących „Ixów“ [1]); lecz postrzeżenia nasze uważał raczej za pomocniczy środek w gorliwych swoich i szlachetnych usiłowaniach około tutejszej sceny łożonych. Przekonani albowiem jesteśmy, iż dla artystów tutejszych potrzebna jest wprzód długa jeszcze przytomność i nauka przyjezdnego mistrza i że prace jego w krótkim czasie więcej pożytku przynieść mogą dla sceny tutejszej... aniżeli uwagi Ixów, Ypsylonów i Ypsyloników“ [2]).

Gdy przedstawienia Horacyuszów, Cynny, Alzyry i t. p., nie mogły przyjść do skutku, musiano poprzestać na mniej sławnych, a łatwiejszych do wykonania sztukach.

Porwanie się na wielką operę było arcyryzykownem, gdyż teatr wileński nie posiadał, ani śpiewaków, ani śpiewaczek. Jedyną podporą opery w Wilnie była Skibińska. Jej to zawdzięczała głównie publiczność, że mogła ujrzeć na scenie sławną w dziejach teatru naszego operę: „Axur“. Bogusławski przed dwudziestu laty — tak pisał krytyk wileński, — pierwszy odważył się przenieść na ojczystą scenę ten daskonały płód ge-

---

[1]) Tak się zwało grono krytyków teatralnych w Warszawie.

[2]) „Tygodnik Wileński“ t. I, str. 431.

niuszu włoskiego, tę czarującą muzykę, która tysiąc razy powtórzona i słyszana, nigdy znudzić nie może.

..... Któżby się spodziewał,
Że Polak, równy Włochom, będzie kiedyś śpiewał;
Mniemano, że się cała oburzy natura,
Gdy pierwszy raz wielkiego grać miano Axura...

„Nie oburzyła się natura, — ciągnie dalej tenże krytyk, — owszem wydała wiele zdolnych dla sceny polskiej śpiewaków i śpiewaczek, którzy nietylko w Axurze, ale i w innych płodach włoskich, francuskich i ojczystych, oczekiwaniom znawców odpowiedzieć mogą“ [1]). Obok Bogusławskiego i Skibińskiej, występowali z powodzeniem: Fischer — w roli Atara, Skibiński — w roli arlekina. Zdolności dramatyczne tych dwu aktorów dały powód krytykowi „Tygodnika Wileńskiego“ do porównania reprezentacyi Axura warszawskiej, z reprezentacyą wileńską — i upatrzenia w tej drugiej pewnej wyższości. Atar warszawski — według niego — miał więcej gracyi i lepiej ukształcony głos; Atar wileński miał więcej mocy i niepohamowanego niekiedy ognia. „Nie wiadomo, kto z nich bardziej zbliża się do oryginału... wiadomo jednak, że oryginał przedstawuje nam nieokrzesanego Azyanina, którego skrzywdzona miłość w rozpacz wprawiła i który, szukając celu swoich

[1]) „Tygodnik Wileński“ t. I, str. 442.

płomieni, miotany jest burzą namiętności. Śmiemy więc wnosić, iż gdyby Atar wileński mógł mieć głos i więcej nieco układności, publiczność nie miałaby czego po nim wymagać". A co do Skibińskiego, to zdaniem krytyka, arlekin warszawski powinienby długo od skoczka wileńskiego w tej roli brać lekcye [1]).

Najmniej ze wszystkich sztuk wywarła wrażenia Szekspirowska tragiedya: „Król Lear" (17 maja). Prócz roli głównej, oddanej z „talentem i godnością prawdziwie tragiczną" przez Bogusławskiego, cała reszta „rozwlekła i nudna, źle spolszczona", jakkolwiek przez artystów bez omyłek przedstawiona, „była ciągle spektatorom powodem to do ziewania, to do uśmiechania się na te nieskończone mowy, rozmowy, bez ruchu, bez celu".

Czytelnik dzisiejszy z podziwieniem zapewne słucha tej relacyi: „Król Lear" bez ruchu?! Zdziwienie byłoby słuszne, gdyby ów „Król Lear", przedstawiony w Wilnie 17 maja 1816 r. mógł się istotnie za dzieło Szekspira uważać... Tymczasem była to sztuka „tłomaczona z angielskiego na język francuski przez Laplace'a, z Laplace'a naśladowana przez Ducisa, z Ducisa przełożona na język polski, — a to z tak doskonałem stopniowaniem, że między tylą rękami, gieniusz Szekspira niewiadomo gdzie się podział. Niewdzięczność i okrucieństwo dzieci względem

[1]) Tamże, str. 443.

ojca, co podało tragikowi angielskiemu materyę do jednej z najpiękniejszych sztuk jego, jest główniejszem źródłem wszystkich obelg i krzywd, poniesionych przez tego nieszczęśliwego króla od tylu tłómaczów i naśladowców Szekspira“ [1]).

Natomiast opera p. n. „Familia szwajcarska“, pomimo słabości sił śpiewaczych, podobała się niezmiernie. Wystawiono ją na benefis gościa. Natłok publiczności był niesłychany, lubo ceny biletów podniesiono; wielu odeszło od kasy z niczem [2]). Upodobanie w grze i sztuce było tak wielkie, że „Kuryer Litewski“ znowu odstąpił swego zwyczaju i pomieścił (w Nr. 43) obszerną recenzyę, która nazajutrz powtórzona została w „Tygodniku Wileńskim“. Rolę starego Szwajcara uznano za jedną z tych, co najbardziej odpowiadały „ułożeniu i charakterowi“ Roscyusza polskiego. Podziwiano w niej naturalność

---

[1]) „Tygodnik Wileński“, r. 1816, t. II, str. 24. — Tenże krytyk podaje wiadomość, że już poprzednio „przeszłej zimy“, grana była w Wilnie ta tragiedya „innego tłómaczenia“; zbliżała się ona bardziej w postępie akcyi do układu dzieła Szekspira. „Nie wiadomo — mówi krytyk, — czy tłómaczona stosownie do popraw przyjętych teraz na teatrze angielskim, czyli też podług jakiego Niemca; dosyć, że spektator przy całem zaniedbaniu prawideł Arystotelesowych, do naszych wystaw teatralnych mało stosownych, mógł w niej naówczas rozpoznać dzieło wielkiego, oryginalnego gieniuszu niewyczerpanego w swoje środki, i osobliwego znawcy serca ludzkiego“.

[2]) Karol Kaczkowski: „Wspomnienia“, t. I, str. 161.

i prostotę, w doskonałej mierze utrzymaną. „Prostota, — pisano, — bardzo się blizko styka z prostactwem, niezgrabnością i przysadą; znaleźć więc środek między temi ostatecznościami należy do talentu i znajomości sztuki aktora; środek ten znaleziony jest szczęśliwie przez IP. Bogusławskiego".

Nad innemi sztukami, danemi w rzędzie dwunastu przedstawień, nie będziemy się już szczegółowo zatrzymywać. Wielce słaby dramat Kotzebuego „Salisbury, czyli order Podwiązki", tylko roli lorda Warucego (granej przez gościa), zawdzięczał jakie-takie powodzenie. Piękny zaś dramat Iffianda: „Gracz", danym był w dzień taki, w którym — według wyrażenia krytyka, — publiczność nie chciała się licznie zebrać na teatr. Dwie komedye: „Awantura dniem przed bitwą" (w przeróbce Aloizego Żółkowskiego), oraz „Lekarstwo bez recepty i apteki", miernem cieszyły się powodzeniem. We wszystkich jednak znać było dzielny talent gościa i usiłowania miejscowych aktorów, częstokroć pomyślnym uwieńczone skutkiem.

Gdy w dniu 25 maja ukończono 12 zapowiedzianych przedstawień, zaczęły się powtarzania. Dwukrotnie jeszcze grano „Familię Szwajcarską", raz na dochód całego towarzystwa artystów wileńskich, drugi raz na dochód inwalidów. Ta druga szczególniej reprezentacya powiodła się nadzwyczaj świetnie pod względem materyalnym. Z biletów i ofiar zebrano niesły-

chaną na ówczesne stosunki sumę rs. 5,000, gdy zwykły dochód z pełnego teatru nie przewyższał 500 rubli [1]). Komedyę „Łgarz“, powtórzono na dochód ubogich pod opieką towarzystwa dobroczynności zostających [2]). Wreszcie na żądanie publiczności grano po raz drugi komedyę: „Karykatury“.

Jako szczególny dowód uznania dla aktorów miejscowych, przytacza sprawozdawca „Tygodnika Wileńskiego“ fakt, iż w czasie kilku ostatnich widowisk, dwie aktorki: Kłosowska i Hrehorowiczówna, oraz dwu aktorów: Skibiński i Niedzielski, wywołanymi byli. „Jest to — dodaje, — jedna z celniejszych w kraju naszym nagroda talentów i prac autora; a w niedostatku lepszej, będąc szczerą oznaką zadowolenia publiczności, powinna być dobrze od artystów przyjmowaną“...

Tenże streszczając swoje uwagi o pobycie Bogusławskiego w Wilnie, określa zarazem jego znaczenie. Artysta znalazł stolicę Litwy prawdziwie nieobojętną dla swoich znakomitych talentów i zasług teatralnych; o artystach miejscowych pochlebne zapewne powziął przekonanie, że nie brak talentów, ale brak przewodników, dobrych wzorów, oraz smutne okoliczno-

---

[1]) Zob. „Kuryer Litewski“ z r. 1816, Nr. 48 i porównaj „Tygodnik Wileński“ z r. 1816, t. I, str. 165, obliczenie „Thespisowicza“.

[2]) „Kuryer Litewski“, 1816, Nr. 45.

ści, w jakich się teatr wileński znajduje, są przeszkodą, iż nie może się podnieść do należytego doskonałości stopnia. Bytność Bogusławskiego, — zdaniem recenzenta, — miała stanowić „znakomitą epokę“ w historyi teatru miejscowego i stać się początkiem i źródłem wielu pomyślnych dla niego odmian [1]).

Podobny dowód uznania otrzymał artysta od inteligencyi składającej zarząd towarzystwa dobroczynności, który pod datą 30 maja przesłał mu podziękowanie, zamieszczając w piśmie między innemi takie słowa: „Przy tak znakomitej dla narodu polskiego przysłudze, jaką W. W. M. Pan uczyniłeś przez podniesienie narodowej sceny, co mu od współczesnych przynosi uwielbienie i do potomności poda jego imię, połączyłeś W. W. M. Pan najczulsze serce, kiedy nie chciałeś inaczej opuścić tej stolicy, jak zostawując pamięć krótkiego w onej pobytu, poświęceniem pracy swojej dla wsparcia biednych, jacy się w tem mieście znajdują“ [1]).

Całe ówczesne towarzystwo wileńskie wogóle umiało uszanować pracę artysty i jego zasługi, a młodzież, gdzie mogła, siwego starca czcią otaczała. Wśród tej młodzieży znajdował się, na przedstawieniach zapewne bywał i uwielbienie dla niego podzielał 17-letni Mickiewicz, kończący wtedy pierwszy rok swoich studyów uniwersyteckich.

---

[1]) „Tygodnik Wileński“ 1816, t. II, str. 81.

Na pożegnanie, znakomitsi i majętniejsi obywatele i mieszkańcy Wilna, wyprawili Bogusławskiemu wspaniałą ucztę w Werkach, pięknej miejscowości nad Wilią położonej, o 8 wiorst od Wilna, w pałacu dawniej biskupa Massalskiego, a wówczas własności marszałka Jasińskiego. Józef Frank, znakomity lekarz i profesor uniwersytetu wileńskiego, należał do niej także i był jednym z głównych jej motorów [2]).

Dnia 31 maja opuścił Bogusławski gród Gedymina z miłem dla siebie osobiście wspomnieniem i ważnem dla sprawy, której służył, przeświadczeniem. Przekonał się bowiem, że sztuka, którą za czasów jego młodości pogardzano niemal, teraz doznaje ze strony inteligencyi tak wysokiego uznania, jakie niewielu dziedzinom działalności ludzkiej ogół oddaje. Przekonał się, że teatr zaczęto uważać na seryo za „szkołę języka, obyczajów i gustu", i że nietylko interesowano się jego rozwojem, ale nawet nadzwyczaj wielką do rozwoju tego przywiązywano wagę, przyczynienie się do niego poczytując za zasługę narodową. Czyż mogła być sowitsza za trudy życia nagroda, jak czuć się i być uznawanym za artystę-obywatela?...

Z uczuciem dobrze spełnionego zadania doczekał się Bogusławski zgonu w d. 23 lipca 1829 r.

---

[1]) „Kuryer Litewski", 1816, Nr. 45.

[2]) Karol Kaczkowski: „Wspomnienia", t. 1, str. 163.

3. Julian Ursyn Niemcewicz.

Wiek XVIII wydał także pierwszą i bodaj jedyną u nas dotychczas komedyę polityczną. Napisał ją, młody jeszcze wtedy, 33-letni poseł inflancki na sejm czteroletni, Julian Ursyn Niemcewicz, i wystawił w r. 1791 p. t. „Powrót posła“. Sztuka doznała wielkiego powodzenia, a zawarte w niej zdania bardzo długo krążyły z ust do ust, zamieniając się niemal w przysłowia.

Niemcewicz był zwolennikiem reformy politycznej, był zatem za zniesieniem „liberum veto“, za dziedzicznością tronu, za t. zw. „sejmem gotowym“, t. j. obradującym stale, za wyswobodzeniem ludu wiejskiego z więzów poddaństwa. Chciał przeto przyczynić się za pomocą słowa, publicznie wygłoszonego w teatrze, do rozpowszechnienia tych pojęć i dążności, oraz do zapewnienia im zwycięstwa. Przepełnił więc komedyę swoją dyskusyami pomiędzy ludźmi przeciwnych sobie poglądów, nadając komiczny charakter tym, którzy byli zwolennikami dawnych „nierządnych“ czasów i wszelkie odmiany w państwie za zgubne poczytywali.

Przedstawicielem pojęć zacofanych, nawyknień samolubnych jest p. Starosta Gadulski, pragnący zawsze i wszędzie mieć sobie przyznaną słuszność. Służący Jakób na początku sztuki daje nam jego charakterystykę pod względem nieznośnego, zabijającego gadulstwa.

Jak zaczął to o sejmie, to o wojnach bajać,
Ze wszystkimi się sprzeczać, wszystkich kłócić, łajać,
Gęba się nie zamknęła przez całą wieczerzę;
Powywracał butelki, szklanki i talerze;
Naostatek, chociaż mu nikt nie odpowiadał,
On jednak zaperzony jak gadał tak gadał,
I dopiero jak postrzegł, że już wszyscy spali,
Że świece gasną, przecie mrucząc, wyszedł z sali
I na schodach dokończył ostatka swej mowy...

Sposób myślenia swego o sprawach Rzeczypospolitej najjaśniej i najdobitniej wyraża w rozmowie z Podkomorzym, zwolennikiem reform sejmu czteroletniego, starającym się w sposób łagodny i wyrozumiały wykazać niewłaściwość zdań swego przeciwnika. Przedewszystkiem tedy wysławia Starosta błogi stan kraju za Sasów:

Alboż źle było dotąd, a nasi przodkowie
Nie mieli to rozumu i oleju w głowie?
Byliśmy potężnymi pod ich ustawami;
Jak to Polak szczęśliwie żył pod Augustami!
Co to za dwory, jakie trybunały huczne,
Co za paradne sejmy, jakie wojsko juczne!
Człek jadł, pił, nic nie robił — i suto w kieszeni.
Dziś się wszystko zmieniło i bardziej się zmieni;
Zepsuli wszystko; tknąć się śmieli okrutnicy
Liberum veto, tej to wolności źrenicy!
Przedtem bez żadnych intryg, bez najmniejszej zdrady
Jeden poseł mógł wstrzymać sejmowe obrady,
Jeden ojczyzny całej trzymał w ręku wagę,
Powiedział: nie pozwalam! — i uciekł na Pragę.
Cóż mu kto zrobił? Jeszcze za tak przedni wniosek
Miał promocye i dostał czasem kilka wiosek.

Dzisiaj co kto dostanie? Nowomodne głowy
Chcą robić jakieś „straże“, jakiś „sejm gotowy“,
Czyste do despotyzmu otwierają pole...

Najmocniej przekonany, że „tak jest najlepiej, jak dawniej bywało“, najgwałtowniej występuje przeciw zniesieniu elekcyi królów:

Ale jakże też można mieć tak dzikie zdania
I przez sukcesyą naród chcieć jarzmem uciskać?
W tym przypadku, pytam się, co kto może zyskać?
Król dziś umrze, nazajutrz syn po nim nastaje,
Wszystko się w spokojności jak wprzódy zostaje;
Wszyscy cicho i nikt się nikomu nie skłoni...
W elekcyi każdy swego kandydata broni,
Wszyscy na koń wsiadają i podług zwyczaju
Zaraz panowie partye formują po kraju.
Ten mówi do mnie z miną rubasznie przyjemną,
„Kochany panie Pietrze, proszę, bądź waść ze mną!
Między nami, tę wioskę weź niby w dzierżawę“...
Drugi, żebym był z nim, puszcza mi zastawę;
Ten daje summę, — i tak człek się zapomoże.
Prawda, z tego wszystkiego przyjść do czubków może;
I tak było po śmierci Augusta wtórego;
Ci bili Sasów, owi bili Leszczyńskiego,
Palili sobie wioski; no i cóż to szkodzi?
Obce wojsko jak wkroczy, to wszystko pogodzi...
Potem amnestya, panom — buławy, urzędy,
Szlachcie dadzą wójtowstwa, obietnice, względy.
Nie byłoż to tak dobrze?...

Już z napomknień powyższych widać, że Starosta dbał przedewszystkiem o powiększenie mienia i że sprawy krajowe mierzył stopniem mniejszych lub większych dochodów, jakie mógł

zebrać z uczestniczenia w nich. W życiu prywatnem kierował się oczywiście temi samemi zasadami. Ożenił się po raz drugi z kobietą całkiem sprzeczną z jego „humorem“ i „zdaniem“, dlatego tylko, że była posażną, bo „gdzie się summa z dobrami zjednoczy, tam na resztę bezpiecznie można zamknąć oczy“. To też Starościna trzyma męża na uwięzi swoim majątkiem i wszystko wymoże groźbą rozwodu na człowieku, który się boi utracić połowę swoich dochodów. Tak samo się też zachowuje względem córki z pierwszego małżeństwa, Teresy. Nie zważa na jej uczucia, na jej skłonności, przeznacza jej na męża fircyka Szarmanckiego, bo go zapewniła żona, iż tenże posagu wymagać nie będzie; ale gdy się okazało, że fircyk tak bezinteresownym nie jest, to choć nie cierpi Walerego, oddaje mu rękę córki, bo za nim przemówiła Starościna, która może się w razie oporu chwycić znanego środka — groźby rozwodu.

Szarmancki jest typem zupełnie innego rodzaju, lecz nie mniej szkodliwym jak Starosta. Letkiewicz, modniś, zarozumialec, spragniony tylko zabawy, zupełnie się nie interesuje sprawami natury ogólniejszej, drwiąc z tych, co się pracy dla dobra narodu podejmują. Rok tylko był za granicą, ale przejął wszystkie zwyczaje cudzoziemskie. W podróży swojej nie zajmował się wcale ustrojem politycznym danych narodów, ich obyczajami i zwyczajami, szukał jeno rozrywki. Ponieważ w Paryżu trafił na czasy

rewolucyi; nie mogąc się zabawić, zaraz to miasto opuścił:

Raz, pamiętam, wyszedłem kupować guziki
Do ponsowego fraka; kupcy, czeladniki,
Jak gdyby ich umyślnie obrano z rozsądku,
Na warcie strzegli w mieście dobrego porządku;
Tak mnie to rozgniewało, żem się wraz zawinął
I czemprędzej przez Kale do Anglii popłynął.

Ale i w Anglii nie zabawił długo — wszystkiego trzy tygodnie: przypatrzył się wyścigom, kupił dwie pary sprzączek i stalową szpadę; był też raz w parlamencie, ale tylko zauważył, że tam „tak jak u nas — krzyki“... Powróciwszy do kraju, spędzał dzień po modnych restauracyach i... krytykował obrady sejmowe:

Gdyście się przez dzień cały męczyli, krzyczeli,
Ja z pudrem i z pomadą włos zczesawszy wonną,
Wsiadłszy w mą karyolkę alboli też konno,
Obleciałem Mokotów, Wolę, Królikarnię,
Łazienki i Powązki, czasem Bażantarnię;
Wieczorem, przebrawszy się przy powiewnym chłodzie,
Łajałem wraz z drugimi Sejm w Saskim ogrodzie;
Wypiłem z przyjaciołmi ponczu dużą czarę,
Zjadłem brzoskwiń, morelów za dukatów parę,
Potem koło dziesiątej, kończąc dzień przyjemny,
Foksalowe zabawy okrywał mrok ciemny.

Zepsuty przez kobiety, nabył tego przekonania, że każda go pokochać musi, jeżeli on tego zapragnie; jest zuchwały i impertynencki, utrzymując, że kto ochrania cześć niewiasty, ten

w jej oczach żadnej nie znajdzie zalety. Ma mnóstwo pamiątek od kochanek rzeczywistych lub wymyślonych, pamiątek, które kozaczek jego nosi w kieszeniach szarawarów lub za cholewami.

Gdy interes tego wymaga, udaje bardzo czułego i bezinteresownego, ale drwi z tych, co mu wierzą. „Parę milionikow“ Teresy podobały mu się, stąd wiedząc, że rzecz zależy od Starościny, stara się przypodobać jej sentymentalnemu nastrojowi, potakuje jej czułym frazesom, oświadcza, że bardzo lubi smutne wiersze i przejmuje się niby głęboko elegią na śmierć Szambelana, który był pierwszym ideałem Starościny. Ale gdy przyszła chwila stanowcza, nie zawahał się wprost i bez żadnych ogródek zapytać, jaki też będzie miała posag panna Teresa, bo gdyby intercyzy nie spisano, ślub mógłby stać się nieważnym, a on nie chciałby nigdy zrywać tak świętego związku. Udawanie wobec stosunków realnych, silnie go obchodzących, jest mu już niepotrzebnem.

Ta Starościna jest naprawdę przeczuloną damą, wychowaną na modłę francuską sentymentalną; lubi się „attandrysować“, w ustawicznych „plętach“ i żalach pędzi życie, wielbi Nową Heloizę, kocha się w pięknych widokach natury i czułych słowach, ale bynajmniej nie lekceważy ładnego uczesania, zgrabnego ubioru. Dusza to płytka, robiąca wiele dla popisu, skłonna do uważania się za chorą, ażeby dla niej miano względy, znająca wartość

swego posagu i umiejąca wymódz na mężu wszystko, czego zażąda; — lecz szlachetności pewnej odmówić jej nie można; nie jest ona taką komedyantką jak Szarmancki; wywołuje komiczne wrażenie swemi giestami, swem zachowaniem się, swemi wyrażeniami; ale gardzić nią nie mamy powodu. Najlepiej się ona sama maluje w rozmowie z Szarmanckim, opowiadając mu o pierwszem swojem uczuciu:

Twarz Waćpana otwarta, dyskrecya tak znana
Ufność we mnie wzbudzają; wszystko mu odkryję.
Widzisz, w jakich *supirach* i tęsknocie żyję.
Une perte cruelle, o Boże! W kwiecie mej młodości
Kochałam szambelana, cud doskonałości.
Quelle figure et quels talents, jak cudnie walcował,
Jakie fraki, halsztuki, ach, jak się fryzował!
Ja, co zawsze nad *względy* [1]) miłość mą przekładam,
Mimo rodziców, chciałam z nim uciec od madam,
Złączyć się z mym *idolem*... kiedy Parki [2]) srogie
Przecięły nożyczkami dni jego tak drogie...
Tą śmiercią omylona w najtkliwszym wyborze,
Le reste de mes jours chciałam przepędzić w klasztorze
I zostać bernardynką. Rodziców rozkazy
Nowe sercu mojemu przyczyniły razy,
Łącząc mię *malgré moi* z dziwacznym człowiekiem,
Co się nie zgadza ze mną ni gustem, ni wiekiem,
Który nawet wyrazów moich nie rozumie;
Co się *attandrysować* ni jęczeć nie umie;
I kiedy ja w najtkliwszem jestem rozkwileniu,

---

[1]) Konwenanse.
[2]) Boginie śmierci.

On przychodzi mi gadać o życie, jęczmieniu,
O fryorze [1]) do Gdańska...

Ten sam charakter zachowuje Starościna w rozmowie z mężem, powstającym na „dymy romansowe“ w głowach kobiet modnie wychowanych. Gdy przyprowadzony do porządku małżonek groźbą rozwodu zaczyna jej pochlebiać, ona zagaja rzecz o małżeństwie Teresy z Szarmanckim:

Lubię sobie przez okno patrzeć na naturę;
Szarmancki robił ze mną maleńką *lekturę;*
Tout-à-fait garçon brave i pełen *tandresy,*
Vraiment bardziej nad innych wart panny Teresy:
Nie *refuzuj* mu dłużej...

Na uwagę męża, iż za życia swego ani szeląga nie da zięciowi, Starościna odpowiada w duchu poezyi sentymentalno-sielankowej:

Votre argent Szarmanckiego zapewne nie zwabia,
Au dessus des trésors, nad drogie kamienie
Woli *regard* Teresy albo jej westchnienie...
. . . . . On sobie w małej *kabance* osiędzie
Na zielonym *ryważu* jasnego strumyka,
Słuchać będzie z Teresą tkliwego słowika...
A quoi bon les richesses? W cichej *solitudzie*
Żyć będą, nie zważając, co powiedzą ludzie.
Des fruits, du lait to ich będzie pożywienie,
Łzy radosne — napojem, pokarmem — westchnienie.

---

[1]) O spławie zboża.

Załatwiwszy sprawę Szarmanckiego, przechodzi do własnej, mówiąc o niej tak, jakby prosiła o łaskę:

Oto przeciw *kabanki,* coś mi dał w *boskiecie,*
Gdzie sobie przesiaduję na wiosnę i w lecie,
Jest karczma z młynem, a w niej szynkuje żyd
[brzydki...

Starosta jej przerywa:

Cóż że nie piękny, ale mam z niego użytki,
Z karczmy tej dwa tysiące płaci mi arendy.

Starościnę ta okoliczność nic naturalnie nie wzrusza, więc mówi:

Eh! vous me sacrifierez tak maleńkie względy:
Znieś karczmę, *prospektowi* czyni mi zawadę;
A gdzie młyn, pozwól, niech ja zrobię tam kaskadę,
Ach! co to za *delicye,* wśród wód tych mruczenia,
Wśród kwiatów, słodkie będę przywodzić wspo-
[mnienia;
A *berżerek* zdaleka smutnie grając sobie,
Będzie wdzięków dodawał przy wieczornej dobie...

Małżonek oburza się z początku na taką propozycyę, potem, gdy żona użyła zwykłej swej groźby, chce przynajmniej odwlec sprawę; ale gdy Starościna rzuca się na krzesło i omdlewa, wołając: *je suis mal, je me meurs,* Starosta krzyczy jej do ucha:

Jutro żyda wypędzę i kaskadę zrobię...

Nie wychodzi też Starościna ze swego charakteru, gdy się przekonywa o wielkiej interesowności swego protegowanego. Mąż tryumfując przedrwiwa jej zapewnienia:

I cóż Waćpani na to? Wszakżeś zapewniała,
Że miłość jego za cel posagu nie miała,
Że się fruktami, mlekiem karmić tylko będą,
Że w jakiejściś *kabance* nad rzeką osiędą.
A, dobrodziko! widzisz nie o mleko chodzi,
Jegomość oczywiście na majątek godzi...

Starościna wówczas nie tai swego oburzenia i wyraża je po swojemu:

O, ciel, quelle bassesse! ja jej nie pojmuję;
W żadnym romansie rzecz się taka nie znajduje;
Fi donc, monsieur Szarmancki, wstyd mię za Waćpana.

Jednem słowem, we wszystkich sytuacyach wierną jest Starościna swemu charakterowi typowemu i musi być uważana za najdoskonalsze wcielenie artystyczne w całej komedyi.

O postaciach dodatnich powiedzieć tego nie można. Podkomorzy i jego żona, ich syn Walery, wreszcie Teresa są to osoby rozumne i zacne; każde ich słowo i każdy postępek nacechowany jest szlachetnością. Mężczyźni (Podkomorzy i Walery) gorąco biorą do serca sprawy kraju; są zwolennikami reformy politycznej; pracują gorliwie w celu jej przeprowadzenia, bro-

nią jej zasad, wypowiadają dużo pięknych zdań o obowiązkach obywatela wogóle, a w ówczesnych okolicznościach szczególniej. Podkomorzy dla upamiętnienia związku Walerego z Teresą obdarza wolnością wieś swoją, mówiąc:

Wszak wszyscy, co w obrębie mej włości mieszkacie,
Po dzieciach pierwsze miejsce w sercu mojem macie.
Słodko mi było waszym zatrudniać się stanem,
Być raczej waszym ojcem, aniżeli panem,
Mieć nad wami staranie chciwości dalekie,
Rozciągać nie surowość, lecz tkliwą opiekę:
Dzień dzisiejszy jest dla mnie święty i radośny;
Nie chcę, ażeby obchód oznaczył go głośny,
Milej mi będzie, że ci, z których żyjem pracy,
Stwierdzą go szczęściem swojem poczciwi wieśniacy;
Niech ich podległość ze dniem dzisiejszym ustaje,
Ciebie[1]) i włość mą całą wolnością nadaję.

Jeżeli mężczyzni czynnie w sprawie reformy politycznej występują, to kobiety, darząc ich szacunkiem i miłością, stwierdzają przynajmniej biernie swą łączność z ich dążeniami.

Zacności tedy, rozumu i uczucia nie brak postaciom dodatnim; ale są one zbyt ogólnikowe, zbyt doskonałe, nie posiadają tych cech drobnych, lecz znamiennych, któreby ich jako *żywych* ludzi odznaczały. Treść moralizująca przytłumiła w nich życie artystyczne, t. j. plastykę.

O intrydze powiedzieć można, że zaledwie

[1]) T. j. służącego, Jakóba.

istnieje. Spółzawodnictwo dwu mężczyzn (Szarmanckiego i Walerego), odmienność zdań politycznych stwarzają zaledwie cień kolizyi dramatycznej. Ukazany przez Szarmanckiego Waleremu portret Teresy budzi na chwilę w sercu posła wątpliwość co do trwałości uczuć ukochanej, ale przy pierwszem jej słowie wszelkie niepewności nikną.

Jeżeliby zatem chodziło o kompozycyą, to „Powrót posła“ nie posiadał wielkich, a nawet choćby znacznych tylko zalet; ale stworzenie trzech postaci komicznych, z których jedna (Starościna) jest wyborną; podjęcie sprawy ważnej, duch pełen szlachetności nadają utworowi Niemcewicza doniosłe historyczne znaczenie, a częściowo nawet dzisiaj jeszcze obudzić mogą żywe zajęcie.

Dążność komedyi najlepiej chyba uwydatnić da się zwróceniem uwagi na to, że nawet w usta służącej Agatki włożył autor słowa tchnące humanitarnym duchem końca XVIII wieku. Powiada Agatka, że starał się o jej rękę pan podstarości, „człek hoży, mający się wcale należycie“; ale go ona odrzuciła, bo znieść nie mogła myśli, że się on znęcać musi nad chłopami.

Lecz jakiż los mię czekał, jakie smutne życie?
Mieć męża, co z urzędu daje ludziom plagi
I na znak dostojeństwa i silnej powagi
Widzieć nad mojem łóżkiem kańczuk zawieszony!
Nie chcę, by kto od męża mego był dręczony:
Nie przypadł mi do serca urząd ni osoba...

Żadna z późniejszych komedyj i komedyo-oper Niemcewicza („Pan Nowina“, „Samolub“, „Podejrzliwy“, „Giermkowie króla Jana“, „Jan Kochanowski w Czarnym lesie“) nie dorównała wartością „Powrotowi Posła“.

VIII.

Tragiedya pseudo-klasyczna.

Aloizy Feliński.

1.

Pierwsze próby zaszczepienia u nas tragiedyi w smaku francuskim dokonane zostały, jak wiemy, w XVII jeszcze wieku przez Morsztynów, ale odgłosu nie znalazły. Dopiero w całe niemal stulecie potem wznowione były równocześnie przez Stanisława Konarskiego (przekłady i tragiedya oryginalna: „Epaminondas“) i Wacława Rzewuskiego („Władysław pod Warną“, „Żółkiewski pod Cecorą“). I ten atoli przykład nierychło znalazł gorliwych naśladowców tak dalece, że z czasów późniejszych XVIII stulecia trzy tylko tragiedye oryginalne zaznaczyć można: jedną z nich p. t. „Gwido hrabia Blezu“ napisał dla użytku szkolnego Adam Naruszewicz, drugą p. t. „Zygmunt August“ — Józef Wybicki, trzecią p. t. „Judyta“ (albo „Bolesław“) — Franciszek Karpiński. Nawet krytycy pseudo-klasyczni nie śmieli tym utworom przyznać wyższych zalet.

Ludwik Osiński[1]) odzywa się nieco pochlebniej tylko o „Gwidonie“ Naruszewicza. Treść tego dzieła, według niego, „wyniosła i mocna, nietylko trwogą i litością przenika, lecz stale i bez przerwy zajmuje; nie schodzi jej nawet na tych teatralnych obrazach, które będą zawsze duszą tragiedyi“. Zaczerpnięta została z tak zw. wyprawy krzyżowej dzieci. „Znaczna liczba tych młodocianych rycerzy jęczy w niewoli Saladyna; na czele wszystkich ofiar młody Gwido zaufaniem towarzyszów i własnym heroizmem jaśnieje. Czyli życie tych nieszczęśliwych ofiar od zrzeczenia się wiary zależy, czyli ich tyran, jako drogich zakładników przeciw napaści chrześcijan używa, czyli za dojrzalszych wojowników w zamianę wydać pozwala; w tylu różnych, z główną osnową najściślej związanych kolejach, pięknym jest wzorem bohaterstwo Gwidona. Umiał autor stawić go w położeniu tragicznem, kiedy młody rycerz ojca swojego w niewoli poznaje, kiedy z nim walczy o więzy, kiedy się domaga, aby Teobald o krwi i naturze zapomniał, a Boga tylko i chwałę szanował, kiedy nakoniec wśród ustawicznych, a coraz mocniejszych walk z ojcem, z towarzyszami i z sobą samym, już wśród okrzyku zwycięstwa, ginie młody męczennik na ojcowskiem łonie“. Pod względem stylu zarzuca Osiński „Gwidonowi“ brak „szczęśliwej miary“,

[1]) Zob. „Dzieła“; Warszawa, 1861, tom III, str. 222—224.

nadętość, niewłaściwe słowa; Brodziński zaś [1]) „częste najgrubsze wyboczenia przeciw dobremu smakowi".

Waściwie tragiedya pseudo-klasyczna rozwijać się u nas zaczęła z początkiem wieku XIX. Położenie ówczesne bardzo dobrze opisał Brodziński:

„Teatr nasz za rządu pruskiego (1796—1807) zupełnie postać swoją przemienił. Zniknęły ze sceny wszystkie dawniejsze sztuki; na nowe się nikt nie odważył. W takim spoczynku wysługiwali się *cudzoziemcy, których sztuki tłomaczono.* Zjawiły się więc dwa smaki wprost sobie przeciwne: smak francuski i niemiecki. Jeden miał wyższą klasę społeczności, drugi niższą po sobie.

Po ustaniu czynności obywatelskich, kto miał pieniądze, pojechał do Paryża i tam nabrał owego smaku, który nazywamy wytwornym; tam się nauczył sądzić o sztuce według przepisów i pragnął smak klasyczności na ziemię ojczystą przeszczepić. Inni, pozostali w domu, którym natura tylko dobre serce dała, szli na teatr, by się upłakać i ciekawości dogodzić. Dla jednych tłomaczono sztuki francuskie, dla drugich — niemieckie.

„Dramy i tragiedye niemieckie [2]) nie mogły

---

[1]) „Pisma"; 1873, t. V, str. 62.

[2]) Mówi tu Brodziński nie o dziełach talentów pierwszorzędnych, Goethego i Schillera, lecz o utworach rozczochranej romantyki, lubującej się w nadzwyczajnych przygodach rycerzy lub rozbójników. Jedną z naj-

silnie przemawiać do Polaków z tego szczególniej powodu, że nie zajął się nikt przekładem sztuk lepszych, ale owych błahych utworów, które dziś, jak na niemieckiej tak i na polskiej scenie, już zupełnie zginęły.

„Dziwną była na teatrze naszym ta mieszanina tak odrębnych smaków. W sztukach francuskich słyszano pełnych powagi bohaterów, których losy nakoniec wymowna narracya rozstrzygała; w sztukach niemieckich widziano książąt, obok nich butnych ministrów, których zwykle przy rozwiązaniu sztuki niegodziwie traktowano. W tragiedyach francuskich występowali najznakomitsi bohaterowie starożytności i deklamowali piękne miłosne tyrady; w niemieckich — nieznani dziejom rycerze, którzy dla rywala całej naturze upadkiem grozili. Tu bohaterowie wchodzili na scenę i umierali według przepisów sztuki; cały interes odbywał się w jednym pokoju; nazajutrz zwijano i rozwijano dekoracye; widz patrzył na skały, więzienia i bitwy. Dziś się rozwinęły wszelkie talenta dworskiej intrygi; jutro duchy wspierać musiały niedołężność ludzką. Tak jedni, zaszczyceni dobrym smakiem, obrażali się niedorzecznościami sztuk niemieckich, drudzy nie umieli czuć wszystkich francuskich piękności. Jedni, zajęci przygodami bo-

---

bardziej u nas ulubionych „dram“ owego czasu był: „Abellino czyli maska żelazna“.

hatera, nie zważali, że nie w jednym salonie działa; u drugich przegrał najlepszą sprawę, jeżeli formalności uchybił.

„W tej walce cudzoziemczyzny smak narodowy był w zupełnem zawieszeniu, aż powoli *wzory francuskie pierwszeństwo otrzymały*. Nie mogły do Polaków przemawiać osoby niemieckich dramatów, nieznane w dziejach, wystawiane zawsze z przesadzoną fantazyą, od której oddawna skłonność naszego narodu jest daleko. Przeciwnie, w sztukach francuskich widzieli Polacy bohaterów Greków i Rzymian, widzieli wystawione cnoty miłości ojczyzny i poświęcenia; to naturalnie silnie do nich mówiło. Tragiedye francuskie tłomaczyli wierszem najlepsi pisarze; dramata niemieckie dostały się tłomaczom częstokroć jeszcze niegodniejszym, niżeli sami ich autorowie. Od niemczyzny odstraszała zawsze jakowaś wrodzona niechęć; do francuszczyzny jeżeli nie smak, to moda przywiązywała. Piękności jednego smaku przyjęliśmy niewolniczo z wszystkiemi wadami; wady drugiego odrzuciliśmy przesądnie z wszystkiemi pięknościami. Tak obcą monetę w obieg puszczając, deptaliśmy po kruszcach własnej ziemi, nie śmiejąc wybić na niej stępla narodowego.

„Nakoniec odważono się przecie pisać oryginalne sztuki. *I autorowie i lepsza część publiczności poszła zupełnie za smakiem francuskim* tak dalece, że niema żadnego w Europie narodu,

któryby w dramatyce kiedykolwiek ściślejszym był uczniem szkoły francuskiej jak polski“ [1]).

Siła tego modnego smaku była tak wielka, że się jej poddawali pisarze, którzy poznawszy tragiedye Szekspira i Schillera, zamierzali początkowo przeprowadzić reformę dramatyki polskiej. Tak zrobił Franciszek Wężyk. Napisał on w r. 1811 rozprawę o literaturze dramatycznej, wykazując w niej nieprawdopodobieństwa, do jakich prowadzić musiało zachowanie jedności miejsca i czasu według reguł francuskich, i proponując pewne, bardzo zresztą skromne zmiany, że akcya tyle może trwać dni, ile tragiedya ma aktów i tyleż razy zmieniać miejsce. Towarzystwo Przyjaciół Nauk odrzuciło jego rozprawę; a Wężyk w sztukach swoich nie śmiał przeprowadzić własnych reform („Gliński“, „Barbara“, „Bolesław Śmiały“).

Cóż dopiero mówić o innych autorach, o takim Ludwiku Kropińskim („Ludgarda“), o Hoffmanie („Bolesław Śmiały“), o Humnickim („Żółkiewski“), lub o jeszcze słabszych, czysto naśladowniczych talentach. Wszystko w ich sztukach było kopią wzorów francuskich; autorowie sądzili, że przeprowadziwszy zasadniczy motyw tragiedyi francuskiej — walkę honoru i miłości —

---

[1]) Pisma K. Brodzińskiego, 1873, t. V, 63—65. Główne myśli, a nawet wyrażenia, zawarte w powyższym ustępie, znajdują się już w rozprawie „O klasyczności i romantyczności“. Por. t. III, str. 82—85.

wypchawszy sztukę sentencyami, uczyniwszy bohaterów mówcami patetycznymi, zrobili już wszystko, ażeby dobrą tragiedyę napisać.

Nawet Julian Ursyn Niemcewicz nie był wolny od tej wady, przynajmniej po części. Pierwszy jego dramat, pisany prozą p. t. „Kazimierz Wielki“ (1792) miał przynajmniej tę zaletę, że zasadniczą cechę króla „chłopków“ uwydatniał; późniejsze natomiast („Zbigniew“, „Jadwiga“, a zwłaszcza „Władysław Warneńczyk) grzeszą patetycznością naciąganą i bardzo mało mają w sobie cech narodowych.

Ze wszystkich tragiedyj pseudoklasycznych jedną tylko „Barbarę Radziwiłłównę“ Aloizego Felińskiego uznano za dzieło niepospolitej wartości. Autorowi jej poświęcimy tedy bliższą uwagę.

2.

Feliński urodził się w 1771 r. w Łucku, gdzie ojciec jego, Tomasz, jako sędzia ziemski nieraz przebywał, chociaż posiadał dwie wioski na Wołyniu, Osowę i Wojutyn. Oddany do szkół w Dąbrowicy, prowadzonych przez księży pijarów, tu odebrał początki wykształcenia, wcześnie już bardzo, bo w 15-ym roku życia, okazując zdolności wierszopisarskie.

Utraciwszy ojca, musiał sam o sobie myśleć; wszedł więc na praktykę prawniczą do palestry

lubelskiej, gdzie się zapoznał z rówieśnikiem swoim, Kajetanem Koźmianem. Niedługo tu jednak zabawił; wzięty przez starszego o lat kilka Czackiego do Warszawy r. 1789, przebył tu najpiękniejsze i najwrażliwsze lata młodości, poznając najznakomitszych wówczas autorów: Trembeckiego, Naruszewicza, Niemcewicza, Kopczyńskiego. Mikołaj Wolski, lubo sam nic prawie nie pisał, był dla Felińskiego dobrym przewodnikiem wśród ówczesnego towarzystwa warszawskiego, a nadto w sztuce wierszowania trafne mu dawał wskazówki.

Zalecony wraz z Michałem Wyszkowskim na towarzysza dla młodego Jana Tarnowskiego, siostrzeńca Czackiego, spędza w bibliotece Załuskich znaczną część dnia, gromadzi koło siebie inteligentną młodzież, zachęca ją do pracy umysłowej, dając sam dobry przykład, wprowadza zwyczaj odczytywania wspólnego wzorowych pisarzy, co nastręczało przedmiot do długich i nauczających rozpraw ustnych lub piśmiennych. Do tego grona, które korzystało z opieki Czackiego, należeli: Łukasz Gołębiowski, Franciszek Rudzki, Konstanty Tymieniecki i Michał Wyszkowski. Każdy z nich pozostawił jakąś dobrą po sobie pamiątkę, czy to w piśmiennictwie, czy to w życiu obywatelskiem. Przyjaźń zachowali sobie wzajemną aż do zgonu.

W roku 1794 sprawował Feliński przy boku Kościuszki urząd sekretarza do korespondencyi francuskiej i na tem stanowisku wytrwał podo-

bno aż do klęski pod Maciejowicami. Potem znalazł się w Dzikowie w gościnie u serdecznie dla niego usposobionej rodziny Tarnowskich, wraz z wielu innymi rozbitkami, a mianowicie z przyjaciółmi swymi Wyszkowskim i Tymienieckim, jak niemniej z Onufrym Kopczyńskim.

Spędziwszy w tem miłem i dobranem gronie kilka, z wielkiem rozrzewnieniem wspominanych później miesięcy, powrócił do stron rodzinnych, ponieważ i sam tęsknił do nich i matka oczekiwała po najstarszym synu pomocy i wyręczenia w trudach gospodarskich. W domu znalazł niejakie wynagrodzenie, za stratę obcowania z wykształconymi towarzyszami, w osobie siostry swojej, Emilii, która oczytaniem i uzdolnieniem rymotwórczem górowała nad wszystkiemi wówczas szlachciankami na Wołyniu. Zajęcie się jej młodocianym talentem, posyłanie jej wierszy przyjaciołom do oceny, wyczekiwanie ich rad i zdania uprzyjemniały mu jednostajny tryb życia wiejskiego i przenosiły go myślą w lata tak mile w Warszawie spędzone.

W tym czasie korespondując z Rudzkim, który bawił ciągle przy młodym Tarnowskim, wypowiada swe pierwsze poglądy edukacyjne, odgłos teoryj, mających wtedy powszechne uznanie, jako to, że ludzie są niczem z natury, a stają się wszystkiem przez wychowanie i t. p. Czytając Emila z uwagą, „tysiąc rzeczy“ znajdował w nim „wybornych“, tysiąc myśli przychodziło mu do głowy; żałował tylko, że nie miał się

niemi z kim podzielić, a zwłaszcza, że nie miał nikogo, coby mu „rozsądnie zaprzeczył“.

Do r. 1796 włącznie przebywał Feliński razem z matką i rodzeństwem w Wojutynie; od kontraktów 1797 wziął dzierżawę od księcia Jabłonowskiego w dwu wsiach Klepacze; a od matki „małą i nieintratną wioseczkę“, osadę, która mu jednak bardzo do smaku przypadła, z powodu, „rzeczek, gaików i wielu położeń romansowych“. Tu obrał sobie niedługo stałą siedzibę; tu z zapałem studyował literaturę francuską, przejęty jeszcze bezwzględnem uwielbieniem dla Woltera i Roussa, tu zapoznawał się z niektórymi pisarzami angielskimi: Popem i Sternem; tu wreszcie za pośrednictwem tłómaczeń francuskich zaczął przyswajać sobie piękności Horacego i Wergiliusza.

Pierwsza zawiedziona miłość, a zawiedziona z powodu filozoficznych przekonań Felińskiego, których ojciec panny nie podzielał, nie odbiła się silnie w duszy poety, gdyż niebawem pocieszył się po niej i ożenił z panną nie piękną, mającą nawyknienia i ruchy męskie, ale dobrą i serdeczną, Józefą z Omiecińskich, r. 1800.

Odtąd przez lat kilka czuł się Feliński zupełnie zadowolonym; gospodarstwo mu się dosyć powodziło, dzieci zdrowo się chowały. W r. 1805 dotknął go cios bolesny; umarła mu jego ukochana siostra Emilia, a w rok potem przyjaciel, Franciszek Wiśniowski. Ukojenia szuka w literaturze i starannie przekłada Ziemiaństwo De-

lille'a, z drukiem bynajmniej się nie śpiesząc, gdyż chciał pozostać posłusznym przepisowi Horacego, który 9 lat nakazywał utwór poetycki wygładzać. Feliński istotnie zasięgał rady ówczesnych literatów i znawców poezyi: Dmochowskiego, Kropińskiego, Linowskiego, Mostowskiego, Tarnowskiego, Tymienieckiego, Wyszkowskiego i według ich spostrzeżeń pracę swoją bezustannie poprawiał. Zachęcony przykładem Ludwika Kropińskiego, który „Ludgardą" swoją, odczytaną mu w rękopiśmie r. 1809, pobudził twórczość jego w kierunku dramatycznym, zabrał się do pracy nad „Barbarą", a przedewszystkiem do zapoznania się z epoką i głównemi osobami w niej działającemi. Po dwu latach trudów usilnych wykończył wreszcie swoją tragedyę latem 1811 roku i przesłał ją do oceny przyjacielowi młodości, Michałowi Wyszkowskiemu, prosząc go, żeby zakomunikował ten utwór innym znawcom i doniósł mu o zdaniu sędziów.

Do druku naturalnie dzieła swego nie podaje, ale pod koniec r. 1815 wyjeżdża do Warszawy dla skorzystania z uwag i rad krytycznego areopagu, któremu chciał się osobiście przedstawić. Doznał tu tak świetnego przyjęcia, że mógł dostać zawrotu głowy. Jako autor „Barbary", lubo niedrukowanej i niegranej jeszcze, był przedmiotem owacyj nieustannych. Wyrywali go sobie uczeni, zapraszały wyższe towarzystwa, panie ubiegały się o zaszczyt uczenia się u niego

mowy ojczystej; krytycy, sławni *Izoacie*, wzywali go do swego grona; ujrzeć na scenie „Barbarę“ stało się życzeniem powszechnem; rok jednak upłynął, nim się ono ziściło, zapewne z woli samego poety, który ciągle jeszcze poprawiał swoje ukochane dzieło, uwzględniając starannie zarzuty krytyków stołecznych. Nareszcie dnia 27-go lutego 1817 r. ukazała się ona w teatrze, a powodzenie jej było naówczas bezprzykładne, i publiczność i krytyka przyjęły ją z niesłychanym zapałem.

Publiczność widziała z przyjemnością i głębokiem wzruszeniem obraz świetnej przeszłości kraju, króla Zygmunta Augusta, którego zrobił autor dzielnym, bohaterskim wojownikiem, wiernym w miłości, stałym w postanowieniu, porywczym, ale zawsze szlachetnym; królową Barbarę nietylko przywiązaną do męża całem sercem, ale gotową do poświęceń dla dobra narodu; Izabellę, niezachwianą niczem w przyjaźni dla niej; Tarnowskiego, osiwiałego w bojach wojownika, strzegącego zarówno praw kraju, jak i godności monarszej: Boratyńskiego, posła, domagającego się wprawdzie od Zygmunta wyrzeczenia się żony, lecz zwyciężonego jego szlachetnością. Słuchała z dumą takich pięknych zdań, jak: „Polak nie jest zrodzonym do nikczemnej zbrodni!“ — „Polak jest sprawiedliwym, szlachetnym, wspaniałym“ i t. p. Czarowały ją określenia piękności i dobroci Barbary w ustach króla:

Ach, znać ją, myśli jej przenikać trzeba,
By wierzyć, jak do bóstwa zbliżyły ją nieba,
Ta postać, co zachwyca i zniewala razem,
Jeszcze słabym jej pięknej duszy jest obrazem.
Ten wzrok, ten uśmiech, ta postać czarowna
Jej dobroci anielskiej jeszcze nie wyrówna.
Gdziekolwiek zwróci jasne i łagodne czoło,
Ulgę, szczęście i radość rozlewa wokoło.
Kochanie samym wzrokiem zdolna jest ustalić,
Wznieść duszę, podbić rozum i serce zapalić.
Potrzebą dla jej życia — cnoty miłość święta:
Namiętnością jest przyjaźń, jej głosem natchnięta.
Ufność bez granic, szczerość i zbytek tkliwości
Są to wyniosłej duszy niedoskonałości...

Nie mniej silnie działać musiały na słuchaczów wiersze, jakiemi Zygmunt wobec matki, przewrotnej Włoszki, bronił swoich uczuć, gdy mu proponowano, żeby się zgodził na rozwód, który jakoby zadecydowany już był w Rzymie, i zawarł śluby z Katarzyną austryacką:

Jakże to? gdybym zgwałcił najświętszą powinność!
Stargał ślub, zdradził ufność, pognębił niewinność,
Gdybym tę przeniewierstwem sam zgubił zbrodniczem,
Którą bronić przyrzekłem przed niebios obliczem;
Gdybym, krzywoprzysięstwem podwójnem zhańbiony,
Wyrzekł się kochającej i kochanej żony,
I zaraz inną kochać obiecywał śmiało,
Przeciw której-by serce me się oburzało;
Gdybym w zakamieniałych piersiach na zgryzotę
Utłumił wstyd i czułość i wiarę i cnotę:
Wówczas to byłbym godzien władać państwa sterem,
Byłbym wielkim człowiekiem, byłbym bohaterem?
Niech zginie ta dworaków nauka obrzydła!
Inne są w duszy mojej wyryte prawidła.

Prawdziwie wielkim tylko może być król prawy!
A nie splamić się zbrodnią jest wstępem do sławy.
Nie zdradzę tej, co w moje oddała się ręce;
Dla niej mój tron, spokojność i życie poświęcę.

Jeszcze bardziej słowa Barbary, któremi powstrzymała męża od orężnego wystąpienia przeciwko rokoszanom, przez zuchwałego Kmitę podjudzonym, jednały serca dla autora, śmiało wypowiadającego wyższość uczuć narodowych nad uczucia indywidualne; chociaż dzisiaj podobno uznać je wypadnie za dobry efekt teatralny, lecz nie za dowód prawdy psychicznej:

Ze mnie więc klęsk tych źródło, z mojej to przyczyny,
Toczą bój bracia z braćmi i z ojcami syny!
A ja mam żyć?!... Niestety, na toż będę żyła,
Żebym matek w rozpaczy wyrzuty znosiła,
Oglądała ich syny polegle z twej ręki,
Słyszała całej Polski przekleństwa i jęki?...
Lecz nie minął czas jeszcze... Oto piersi moje!
Utop w nie wszystkie miecze, te miecze krwi chciwe,
Które niesie na braci twoje ramię mściwe;
W krwi mojej ugaś miłość tę zapamiętałą,
Dla której gardzisz cnotą, ojczyzną i chwałą,
Albo rzucę się sama na walecznych groty,
Oszczędzić zbrodni tobie i sobie zgryzoty!
Chcę, chcę umrzeć... tę jedną zostawiasz mi drogę.
Chcę umrzeć, bo żyć więcej dla ciebie nie mogę.
Jażbym śmiała przyciskać do mojego łona
Rękę, któraby polską krwią była zbroczona?
Nie, nie! Ile cię wielbię, tyle nienawidzę!
Kochałam ojca ludu, tyranem się brzydzę...

Nie należy też zapominać, że i kostiumy na-

rodowe nie mało się przyczyniały do podniesienia gorącego zajęcia się sztuką.

A krytyka? Krytyka owoczesna była mocno zadowolona, że Feliński uczynił zadość wszystkim przepisom estetyki pseudoklasycznej: zachował jedność miejsca, czasu i akcyi, nie popadając w rażące nieprawdopodobieństwa. Każdy akt stanowił zaokrągloną w sobie całostkę, w której wejścia i wyjścia osób (t. j. sceny poszczególne) były dostatecznie umotywowane. Powtóre charaktery skreślił dramatyk według najlepszych wzorów francuskich: w szlachetnych ani na chwilę szlachetność się nie chwieje; w złych, przewrotnych lub ambitnych równa wynikliwość ich usposobień panuje. Wszyscy mówią bardzo ładnie, wymownie, mają na zawołanie piękne sentencye i dosyć argumentów, któremi wywody swe popierają. Ponieważ nie chodziło o odmalowanie prawdziwych wybuchów namiętności, ale o nakreślenie sytuacyj, któreby dały aktorom pole do popisu z piękną deklamacyą, więc nie bardzo wglądano w to, czy pewne zajścia są usprawiedliwione psychologicznie czy też nie. Dzisiaj np. rażą nas zbyt długie tyrady, w jakie uposażył Feliński wszystkie osoby swojej tragiedyi; nie podobają się nam również te nikłe, krótkotrwałe wątpliwości, jakie co do prawdy uczuć wzajemnych mają Barbara lub Zygmunt; lecz w owych czasach nie zważano na takie szczegóły realne, jeżeli były pięknemi wygłoszone wierszami. A wierszom Felińskiego

rzeczywiście nic prawie zarzucić niepodobna ze stanowiska pseudoklasycznego; co najwyżej jeden przymiotnik czy imiesłów nieużywany: „niezachwiała“ użyty dla rymu...

Czy krytycy owocześni uważali „Barbarę“ za arcydzieło bez usterek?

Bynajmniej. I oni znajdowali w niej wady. Ludwik Osiński życzył jej „niekiedy więcej akcyi tragicznej, więcej dramatycznych obrazów, więcej wzniosłości myśli i czucia“ [1]). Kazimierz Brodziński uznawał przedmiot jej za „tak mały, iż w innym narodzie żaden poeta nie byłby z niego dzieła dramatycznego utworzył, a przynajmniej byłby go więcej poetycznym wynalazkiem przyozdobił“. Przedmiot to, jego zdaniem, „ledwo do tragiedyi stosowny“. Krytykuje on pomysł otrucia Barbary przez Bonę, która nie ufając ani Kmicie i rokoszowi, ani swym przewrotnym namowom, użyła lekarza Montego, by się pozbyć nienawistnej kobiety. „Śmierć Barbary — powiada Brodziński — zanadto jest oburzającą, przeto, że nie ma dosyć powodów, dla których Bona mogłaby szczęście syna i niewinną Barbarę tak okropnie poświęcać. Jest bez celu, ponieważ Bona spełniając to okropne zabójstwo oddala się do Włoch, kiedy właśnie, uprzątnąwszy nieprzyjaciółkę, wypadało jej zostać, gdy się mogła spodziewać, iż będzie bez przeszkody wpływać nanowo w rządy państwa

[1]) Dzieła Osińskiego, t. III, str. 224.

i dogodzi swej namiętności t. j. żądzy panowania; gdyż nie masz w naturze ludzkiej człowieka, aby zbrodnię bez celu popełniał. Śmierć Barbary psuje nakoniec wrażenie sceniczne, gdy Barbara już otruta, prawie cały akt V zajmuje, a król jej cierpień coraz widoczniej na twarzy wyrytych musi nie dostrzegać, co w przykrem położeniu i grających i widzów zachowuje“ [1]).

Mimo takich i tym podobnych zastrzeżeń krytyki, uznano „Barbarę“ za najcelniejsze dzieło dramatyczne w języku polskim; a my po latach tylu zdanie to przyjmujemy, dodając tylko, że jest ona rzeczywiście dziełem najcelniejszem w zakresie dramatyki pseudoklasycznej. Piękne wiersze i rozumne zdania do dziś dnia nie utraciły wartości swojej, ale zarówno w układzie sztuki jak i w przedstawieniu charakterów widzimy już brak naturalności i pogłębienia psychologicznego. Mało wyobraźni, mało prawdziwego uczucia, a zbyt dużo retoryki: to są zasadnicze wady „arcydzieła“ pseudoklasycznego.

* * *

Jeszcze przed wystawieniem „Barbary“, bo w połowie r. 1816, puścił Feliński w świat tom I-szy zbiorowego wydania swoich utworów p. t. „Pisma własne i przekładania wierszem“. Mieściło się w tym tomie: „Ziemiaństwo“ Delilla,

[1]) Pisma Brodzińskiego, t. V, str. 78, 79.

licznemi opatrzone przypiskami, oraz obszerna rozprawa p. n. „Przyczyny używanej przeze mnie pisowni“. Rozprawa ta należy do najlepszych i najgruntowniejszych opracowań traktowanego w niej przedmiotu, jakie się przed r. 1830 w piśmiennictwie naszem ukazały. Wprawdzie wywody autora nie opierają się ani na dokładnej znajomości dziejów języka, ani na fizyologicznem zbadaniu natury dźwięków mowy polskiej, gdyż taki sposób obrabiania kwestyj ortograficznych w najnowszych dopiero czasach został u nas za przykładem obcych uczonych, a mianowicie Niemców, wprowadzony; ale bądź co bądź wywody te były po większej części rozumnie i gruntownie przemyślane i świadczyły zarówno o trafnem poczuciu właściwości języka naszego jak i o dojrzałym namyśle nad środkami używanemi do wyrażenia dźwięków. Dokładność w zebraniu wątpliwych pod względem ortograficznym wypadków, jasność w ich ugrupowaniu, staranie o dobór dowodów, jakiemi mógł rozporządzać: oto najważniejsze metodyczne zalety tej pracy. Miała ona prócz tego doniosłe praktyczne znaczenie; jej to bowiem głównie zawdzięczamy wprowadzenie dwu bardzo pożądanych a zupełnie usprawiedliwionych nowości, a mianowicie użycie „j“ tam, gdzie jej dziś powszechnie używamy, zamiast dawniejszego „i“ lub „y“, powtóre zniesienie zakończeń wyrazu bezokolicznego na „dź“ (Feliński pisze „iść“ nie „iśdź“).

Zdawałoby się, że zaproponowanie takich zmian w ortografii nie powinno było wywołać żadnego oporu ze strony gramatyków i znawców języka; stało się jednak inaczej. Jeden z najbardziej natenczas poważanych mężów, Jan Śniadecki, przybrawszy pseudonim Zygmunta Szczeropolskiego, napisał (w „Pamiętniku Warszawskim“, 1816, zesz. grudniowy) tak ostrą, tak dotkliwą, a tak niesłuszną krytykę, szczególnie na użycie „j“ i pozbawienie języka mniemanych dyftongów „ay“, „ey“, „yy“ i t. p. („gramatyczne bluźnierstwo“), że lubo Feliński odpowiedział na nią „Rozmową w Zaciszy“ (drukowaną również w „Pam. Warsz.“ 1817 zesz. marcowy), w której wykazał błahość dowodów Szczeropolskiego; mimo to powstrzymała rozprawa tegoż na lat kilkanaście rozpowszechnienie reformy, i praktycznej i rozumowo umotywowanej.

Kiedy bawił w Warszawie zaproponowała mu Komisya oświecenia katedrę literatury w nowo utworzyć się mającym uniwersyteaie warszawskim. Po niejakiem wahaniu się, odmówił przyjęcia tak zaszczytnej posady; nie mógł atoli oprzeć się naleganiom ks. Adama Czartoryskiego, gdy ten go zaklął na pamięć Czackiego i dobro Wołynia, ażeby takąż katedrę objął w gimnazyum wołyńskiem, które w r. 1818 otrzymało właśnie nazwę „liceum krzemienieckiego“. Dodać wszakże należy, że razem z tą katedrą otrzymał posadę dyrektora gimnazyum i że ta głównie okoliczność przyzwolenie jego ostate-

cznie spowodowała. We wrześniu r. 1818 dał Feliński przychylną odpowiedź na propozycyę księcia, ale upłynęło trzy kwartały, nim został urzędowo na dwu posadach zatwierdzony.

Przez ten czas przygotowywał się niewątpliwie do wykładów, a zarazem robił plany reform, jakie w liceum przeprowadzać zamyślał. „Postanowiwszy sobie — pisał w tym czasie do Rudzkiego — nic nie czynić interesownie, porywczo i bez przekonania się gruntownego, że tak lepiej; nie będę wcale dbał na stronnictwa, plotki i kabały. Idąc prostą zawsze i jawną drogą, znajdę pociechę nawet wśród niepomyślnych wypadków. Zresztą, otwarcie mówiąc, wiele spodziewam stę przeszkód, ale też wiele wsparcia i pomocy. Mając oddawna za prawidło: *doux dans les formes; rigoureux dans le fond*, znajdę chyba takich nieprzyjaciół, których przełamywać jest powinnością, a pokonać chwałą".

Wykład literatury rozpoczął Feliński w sierpniu r. 1819; urzędowa zaś jego instalacya na urzędzie dyrektora odbyła się d. 1-go września. Akt ten był dniem uroczystości publicznej: „wszystkich serca wybiegały naprzeciw urzędnika-obywatela, mającego poprowadzić nowe pokolenie torem, wskazanym przez Czackiego".

Otoczony miłością i zaufaniem ogółu, Feliński zabrał się do pracy z zapałem, a uczniów miał tak dobrych i chętnych, że odchwalić się ich nie mógł. Gdy rozpoczynał swój urząd, było ich 560, a po trzech miesiącach miał ich już 600

z górą. W postępowaniu z nimi trzymał się zasady, wygłoszonej przy objęciu urzędowania, że: „równie jest szkodliwą barbarzyńska surowość, jak i gorszące pobłażanie; pierwsza rodzi wstręt i oburzenie przeciw władzy; drugie, ośmielając do wykroczeń, — lekceważenie zwierzchności i prawa".

W tym duchu zaprowadził w liceum reformę, dotyczącą uczestniczenia młodzieży szkolnej w zabawach prywatnych i publicznych, oraz noszenia mundurów. Zaraz przy objęciu urzędu zwrócił się do rodziców z prośbą, aby nie odrywali swych dzieci od nauki; do teatru uczęszczać uczniom nie pozwolił, a na kasynach mogli bywać tylko w mundurach. Sam nie pokazywał się nigdy inaczej tylko w mundurze, a ponieważ idąc w odwiedziny, zwykł był zabierać z sobą kilku studentów dla towarzystwa, więc najprzód ci uważali za swą powinność naśladować dyrektora, a za tem poszli niebawem i inni.

Jako nauczyciel literatury, miewał „tłumy" na swych wykładach. Jak one były prowadzone, możemy powziąć pewne wyobrażenie najprzód z ich programu, a powtóre z trzech urywków, znalezionych w papierach profesora i ogłoszonych drukiem. Ogólny zarys nauki literatury znajdujemy w szkicu Felińskiego p. n.: „Wykład sposobu, jakim dawane być mają lekcye literatury polskiej w Krzemieńcu". Cel tych lekcyj określa bardzo rozsądnie, a zgodnie z poglądami Czartoryskiego, kładąc nacisk na to, że

najliczniejsza część uczniów nie ma wyjść na literatów, ale na oficyalistów, obywateli, oficerów lub urzędników, którzy powinni się nauczyć „napisać, chociaż niewymownie, jednak jasno, porządnie, przyzwoicie i dobrze po polsku list, raport, prośbę, dekret, mowę na zgromadzeniu publicznem i t. p.“ Na drugiem dopiero miejscu stawia wzgląd na tych, co mają być kiedyś „nauczycielami, miłośnikami lub opiekunami sztuk pięknych“, na trzeciem zaś tę małą część uczniów, których „natura przeznaczyła na poetów, lub mówców“. Ażeby cel ten osiągnąć, podaje Feliński trojakiego rodzaju środki: a) ćwiczenia szkolne; b) ćwiczenia domowe; c) kurs literatury polskiej. Ćwiczeń szkolnych dwa miały być przedmioty: 1) czytanie i rozbiór wzorów, naprzód przez profesora, a potem w jego przytomności przez uczniów; 2) poprawianie prac domowych, które uczniowie do szkoły przyniosą. Ażeby najsłabsi nawet uczniowie z lekcyj korzystać mogli, a zarazem, żeby dla najzdolniejszych kurs nazbyt się nie opóźniał, uczniowie po dokładnych egzaminach i próbach mieli być rozdzieleni na trzy rzędy: słabszych, miernych i celujących: każdy uczeń celujący miał przeznaczonych sobie dwu lub trzech uczniów miernych i celujących: a każdy mierny dwu lub trzech słabszych, z którymi powtarzał lekcye, czytał i rozbierał wzory, nakoniec przezierał, roztrząsał i poprawiał ich prace domowe. Prócz dwumiesięcznych raportów, które mocniejsi

uczniowie dawać mieli o postępie powierzonych sobie kolegów, z przyłączeniem pracy domowej, za najlepszą przez nich uznanej; sam nauczyciel często miał wglądać w to, jak pierwsi odbywają swe obowiązki względem drugich; dla ułatwienia mu tego każda praca domowa miała być pisana na połowie karty złamanej, a obok na drugiej połowie miały być poprawki lub uwagi roztrząsającego. Jak tylko który uczeń niższego rzędu uczynił znaczne postępy, miał być zaraz przeniesiony do wyższego, a przeciwnie, jeśli który się opuścił, za karę miał spadać na niższy. W każdym z tych przypadków profesor uważać miał, ile się do tego przyłożył dozierający: pochwali go, albo napomni, lub nawet, gdy się tego potrzeba okaże, odmieni.

Ten system wzajemnego uczenia, potrosze z metody Lankastra przejęty i do wyższego stopnia nauki zastosowany, mógł być dogodny dla nauczyciela, ale pożytku wielkiego uczniom pewno nie przynosił, i dlatego w praktyce pedagogicznej się nie przyjął. Co do ćwiczeń domowych, te bardzo słusznie miały się rozpoczynać od reprodukcyj, a kończyć się łatwemi pracami własnego pomysłu, zawsze zastosowanemi do przedmiotów najznajomszych uczniom, rzeczywistych i „mających blizki związek ze społecznemi sprawami życia, z historyą narodową, moralnością i t. p.“ Ćwiczenia, które godnemi się tego okażą, będą mogły być podawane do dzienników krajowych.

Co do kursu literatury polskiej, to Feliński nie wyszedł poza znany naówczas program; był to wykład stylistyki i retoryki z wymienieniem celniejszych autorów i dzieł; którzy się w tym lub owym rodzaju prozy i poezyi odznaczyli. Składać się miał z czterech oddziałów pod następnymi tytułami: 1) sztuka pisania; 2) o różnych rodzajach pism prozą; 3) o różnych rodzajach pism wierszem; 4) o darach, które my zowiemy naturalnemi do wymowy i poezyi (t. j. o rozsądku, imaginacyi, czułości, entuzyazmie, gieniuszu, guście, krytyce). Na końcu kursu miała być mowa o klasyczności i romantyczności. Zdania pod tym względem nie sformułował Feliński wyraźnie; zdaje się jednak, że w znacznej części podzielał pogląd Brodzińskiego; chodziło mu o to, żeby młodzież uniknęła „obłąkań wybujałej imaginacyi, lub zapędów przewrotnej sofistyczności, nie będąc jednak zrażoną do słuchania piękności nowych i do przestąpienia szczęśliwie płodom gienijuszu zakreślonej dotąd granicy".

Z kursu tego wypracował Feliński trzy tylko traktaty: 1) „O wierszowaniu czyli budowie wiersza polskiego i o poetach polskich od panowania Zygmunta I-go aż do naszych czasów" (głównie pod względem rymotwórczym), 2) „Dyalogi czyli rodzaj rozmów" (z wyliczeniem ważniejszych dyalogów w języku polskim). 3) „O listach" (z dołączeniem uwag o epistolografii Rzymian, Francuzów i Polaków). Z tych traktatów, pierwszy jest i najobszer-

niejszy i najbardziej informujący, lubo wielce daleki od wyczerpania przedmiotu; dwa drugie są jasno, ale bardzo pobieżnie skreślone.

Wykłady Felińskiego trwały zaledwie sześć miesięcy; a po odtrąceniu świąt Bożego Narodzenia, ogólna liczba lekcyj bardzo się okaże niewielką. Wpływu też na rozwój pojęć stylistycznych młodzieży krzemienieckiej nie można im przyznawać doniosłego; więcej i silniej oddziaływała na nią twórczość poetycka profesora; tem się też głównie tłómaczy sympatya, jaką sobie Feliński w liceum pozyskał. W nocy z d. 23-go na 24-ty lutego 1820 roku, tknięty apopleksyą, autor nasz umarł nagle. Krzemieniec i Wołyń boleśnie odczuły stratę takiego dyrektora. Pogrzeb wyprawiono mu wspaniały.

Feliński należy do tej grupy pisarzów naszych, których utwory mogą być bez obawy najmniejszej dane w całości do rąk młodzieży. Lubo w przekonaniach jego bardzo widoczna jest różnica lat młodzieńczych od dojrzałych, wzgląd na czystość pojęć moralnych od samego początku jego literackiego zawodu był jednakowy.

Wychowany w okresie bezpośrednio poprzedzającym rewolucyę francuską, kiedy sława i powaga Woltera, Roussa i encyklopedystów najwyższego dosięgły szczytu, musiał się poddać ich wpływowi, jak wszyscy niemal pisarze nasi owego czasu, i był wyznawcą bezwarunkowym zasad „wieku oświeconego“, oraz wielbicielem

rewolucyi, na której cześć pisał ody pełne zapału, dlatego, że w niej widział urzeczywistnienie idei wolności i zabezpieczenie praw człowieka. Zrażony następnie i wstrząśnięty do gruntu rzekami krwi, przelanemi przez jakobinów; ochłódł w entuzyazmie najprzód względem samej rewolucyi w jej krwawym okresie, a potem stopniowo i w uwielbieniu dla mistrzów, którym zaczęto przypisywać spowodowanie wszystkich wybryków z pęt rozkutej swobody.

Wówczas uczucia, a raczej zasady religijne zajęły miejsce dawniejszej skłonności do ubóstwienia rozumu, lubo bynajmniej nie przemieniły się ani w fanatyczną opozycyę względem jego praw i znaczenia, ani w mistyczne zatopienie się w wierze. Został on, jak inni przedstawiciele i bojownicy naszego „wieku oświeconego“, wyznawcą potrzeby kształcenia rozumu i smaku pod daleką osłoną zasad religijnych, które od krańcowych zapędów chronić miały umysłowość ludzką. „Obskurantem“ być nie chciał, do „liberalnych“ chętnie się zaliczał, jak Jan Śniadecki, jak Stanisław Potocki, jak Tadeusz Czacki.

Do lubieżności pociągu nie miał wcale, lubo widział, jak najszanowniejsi skądinąd pisarze nasi z końca XVIII-go wieku nie umieli się wyłamać z pod wpływu mody francuskiej, która wybryki w rodzaju erotycznym upoważniała. Dlatego też od pierwszej swojej próby literackiej („Jasio i Mikołajek“), do której treść

wziął z Woltera, aż do „Barbary“, nie wprowadził ani jednego rysu, któryby moralności mógł być przeciwny; a w tem dążeniu wytrwał, wspierany przez temperament, do końca życia, starając się zawsze budzić tylko szlachetne i czyste uczucia: zapał dla swobody, miłość ojczyzny, uwielbienie dla wielkich ludzi, lubo sam skłania się w życiu spokojnem ku pełnieniu tylko obowiązków gospodarza i obywatela.

Jego przekłady, jak i oryginalne utwory, mianowicie „Barbara Radziwiłłówna“, dawniej przeceniana, dziś zanadto zapomniana, mogą wywołać w duszach wrażliwych wzruszenia i myśli, które pracę uszlachetniania charakteru wychowańca bardzo ułatwić zdołają. Piękny język i świetne wierszowanie posługują wybornie temu moralnemu celowi. Talent miał niewielki, ale go użył rozumnie i dobrze.

IX.

Aleksander Fredro.

„W śmiechu mniej jesteśmy klasycznymi niżeli we łzach“ — pisał Kazimierz Brodziński r. 1820 w *Pamiętniku Warszawskim* (t. XVIII), mając zapewne na uwadze tę okoliczność, że obok sztuk w smaku francuskim grywano u nas równocześnie komedye niemieckie.

A jednakże zdanie to w gruncie rzeczy nie może być nazwane trafnem. Romantyzm nie lubił wogóle komedyi, a przynajmniej takiej, jaka za czasów jego narodzin panowała na scenach europejskich, t. j. Molierowskiej. Dla romantyków, śmiech wesoły, szczery, z całego gardła był czemś bardzo pospolitem, trywialnem; oni cenili tylko uśmiech i to przeważnie uśmiech ironiczny.

Pamiętając o tej właściwości nowego prądu umysłowego i artystycznego, można sobie wyjaśnić i obojętne zachowanie się Fredry względem romantyzmu i niechęć romantyków do autora „Pana Geldhaba“. Fredro był zwolennikiem i przedstawicielem komedyi Molierowskiej, z pe-

wną oczywiście odmianą; dążył do wywołania utworami swojemi śmiechu swobodnego, wybuchowego. Wesołość jego, wolna od wydwarzania, nie wpadająca w ostry sarkazm, była wylewem uczuć nie krępujących się ani konwenansem, ani poważnym rozmysłem. Nie zapuszczał się on głęboko w tajniki natury ludzkiej, nie badał subtelnych odcieni psychicznych, brał pod uwagę ludzi powszednich i przedstawiał zjawiska codzienne, wykazując śmieszne ich strony. Jakkolwiek znał kierunek romantyczny; jakkolwiek sam pisywał ballady, a nawet poemat na podaniu cudownem oparty p. t. „Kamień pod Liskiem"; to przecież w przeważnym dziale twórczości swojej, w komedyi, trzymał się poglądów i zwyczajów pseudo-klasycyzmu, zachowywał przepisy dramatyki francuskiej co do jedności akcyi, miejsca i czasu, niekiedy tylko (i to w krotochwilach) pozwalając sobie na zmiany dekoracyj, — a dalej co do tworzenia *typów* komicznych, nie wiele zważając na ścisłe prawdopodobieństwo i niewiele bacząc na umotywowanie wejścia osób na scenę i schodzenia z niej. Lubo pisywał i prozą, chętniej jednak zwracał się do wiersza, bo forma rymowana wydawała mu się piękniejszą i odpowiedniejszą w ustach typów, jakie przedstawiał.

Fredro pochodził z rodziny, która w wieku XVII wydała Andrzeja Maksymiliana, autora dzieła p. t. „Przysłowia mów potocznych", skąd nasz komedyopisarz brał stale dewizy do swo-

ich utworów. Urodzony w r. 1793 w Suchorowie, wychował się w Bełkowej-Wiszni pod wpływem francuskim, panującym u nas w owej dobie, z tą wszakże dodatnią różnicą, że w wykształceniu nie był pominięty i język polski. Pierwszych atoli zwrotów mowy uczył się chłopiec po francusku; stąd w jego komedyach, pomimo toku czysto polskiego, znajduje się sporo galicyzmów, zwłaszcza w użyciu biernika zamiast dopełniacza po czasownikach czynnych z przeczeniem. Rodzeństwo miał bardzo liczne.

Zaczął rok trzynasty, kiedy utracił „najlepszą, najtroskliwszą“ matkę; a jednak rysy jej twarzy nie dość wyraziście utkwiły mu w pamięci; widział ją zawsze zajętą ogrodem... Ojca natomiast zapamiętał doskonale i miał cześć dla niego, wzmagającą się z latami; wychwalał jego charakter prawy, rozum nie błyszczący świetnem ukształceniem, ale głęboki, logiczny, „dobroć nieprzebraną, uprzejmość, uczynność...“

Edukacyę prowadził najprzód niejaki Trawiński, potem Płachetko. O tym drugim kierowniku swoim pisał Fredro w wieku już sędziwym: „O Płachetko! niech ci Bóg, przed którym już stoisz, przebaczy, ale ja nie mogę, żeś mój czas najpiękniejszy od 1807 do 1809 zabił, zamordował bez litości! Książki w rękę nie wziąłem. Jeżelim czytał, to romanse. Mój ojciec zajęty interesami, a szczególniej fabryką żelaza, którą założył w Ciśnie, rzadko bawił w domu. Nie mógł więcej dla dzieci zrobić jak do szcze-

gólnego dozoru wziąć guwernera, a do szkolnych nauk dyrektora (Stecewicza). Odpowiedzialność więc cała ciążyła na panu Płachetce. Pan Płachetko nic nie robił, nie robiłem i ja nic. Polowałem, jeździłem konno“...

W tych to czasach chwycił młody Aleksander za pióro i napisał komedyę p. t. „Strach przestraszony“. O okolicznościach, wśród których powstała ta dziecinna robota, okazująca już przecie zmysł do ujmowania śmieszności, szczegółowo i z humorem opowiedział sam autor w pamiętnikach: „Trzy po trzy“. Nie zawadzi poznać te znamienne drobiazgi.

„Był zwyczaj — mówi Fredro — że co niedzieli dzieci wyprawiały bal, na który otrzymywały prócz codziennych jabłek, trochę suszonych śliwek i wiśni, trochę rodzenków i migdałów i kawałek cukru. Mój brat Seweryn, jako najstarszy, przywłaszczył sobie *jure fortioris* zazdroszczony urząd kuchmistrza. On siekał, skrobał, nadziewał śliwki rodzenkami a rodzenki migdałami, kiedy tymczasem młodsze rodzeństwo, obsiadłszy mały stoliczek, zastawiony cynowemi talerzykami, czekało niecierpliwie pierwszego dania. Nareszcie, gdy nadeszła chwila pożądana, półmiski wypróżniały się w mgnieniu oka, nie bez zatargów i nie bez pokrzywdzenia młodszych, pomimo reklamacyi piastunek. Często też kończyło się na płaczu i dopiero cała śliwka, wpakowana w gębę, wzięła z sobą ostatnią łzę sunącą się po nosie. Czasem i bunt powstał;

rzucano się na surowe kuchenne materyały — a gdy kuchmistrz nie mógł ich już obronić, rozdawał szturchańce i ciągnął za uszy, ale rodzenki osładzały wszystko.

„Mój brat Seweryn, o cztery lata starszy ode mnie, był do swoich lat 13-u dokładnym egzemplarzem lamparta. Swawolny, nieposłuszny, zawsze w zadeptanych trzewikach i podartej czapce, którą uczył psy aportować, był dla guwernera prawdziwą plagą. Szczególne miał upodobanie szczuć świnie psami i nieraz Cusin, ówczesny guwerner, Francuz, przyprowadzał go za ucho z tego polowania do lekcyi i za karę przywiązywał sznurem do stołu. Z tego powodu napisał Seweryn komedyę, której osoby były: Cusin, Seweryn, Burda (kundys) i Świnia. Tak to talent dramatyczny w naszym rodzie parł się w górę wszystkiemi porami. Seweryn uczył się lepiej odemnie, ale ja byłem poważniejszy... nigdy nie byłem dzieckiem. Dlatego mnie zwano *staruszkiem*...

„Otóż, wracając do rzeczy, taki bal dziecinny był treścią mojej sztuki. Osoby były: Pan... zapewne Cnotliwski, ale nie pamiętam, równie jak nazwiska synka i córeczki pana Cnotliwskiego, Michał lokaj i Szafarka. Rzecz się zaczyna: Pana nie ma w domu, dzieci narzekają, że niedziela przejdzie bez balu. Michał obiecuje im dostać śliwek, rodzenków i t. d. Ubiera się w prześcieradło, jak to zwykle wystawiają duchów, i idzie do śpiżarni straszyć szafarkę. Szafarka przestra-

szona kryje głowę w beczkę z mąką, Michał ładuje kieszenie nie tyle dla dzieci, ile właściwie dla siebie. A wtem... otwierają się drzwi... wchodzi Pan... Kolej na stracha przestaszyć się... Michał kryje głowę w drugą beczkę. Rozwiązanie następuje prędkie i jasne, zamknięte nareszcie sensem moralnym.

„Był w naszym domu nauczyciel muzyki, Mikołaj Matłowski... poczciwy, dobry Matłowski... Dziwną miał zaletę, mógł kilka godzin siedzieć wyprostowany na jednem miejscu i nic nie mówić, i nic nie robić, jak tylko od czasu do czasu zażyć tabaki i utrzeć nos w kraciastą chustkę z wymaganym rozgłosem. Jego wybrałem za słuchacza, tem śmielej, że obawa, która mnie w ciągu życia nie odstępowała, abym kogo nie znudził, nie mogła względem niego mieć miejsca, bo w niczem nie naruszałem jego moralnej i fizycznej nieruchomości. Poczciwy Matłowski uśmiał się serdecznie z konceptów Michała. Pokochałem go za to jeszcze więcej, niż go kochałem, i odwdzięczając jego pochwały, przestałem brać od niego lekcye na fortepianie. Niemały z niego zdjąłem ciężar. Cztery lata uczyłem się i nigdy zrozumieć nie mogłem, czego właściwie żądają odemnie. Przy lekcyach zawsze nogami dzwoniłem, oczywiście nie w takt, i nieustannie wciągałem nosem, *vulgo:* siąkałem, co jest niezawodną oznaką słabego usposobienia ucznia i powinno zwracać uwagę rodziców. Jeżeli podro-

stek mocno siąka przy muzyce — nie tracić czasu. Czasem zły muzyk bywa dobrym jurystą. Jeżeli zaś siąka i nad kodeksem, czemprędzej dajcie mu ołówki, może będzie malarzem. Ale, jeżeli zawsze i przy każdej nauce siąka i siąka — to hebes jak Bóg Bogiem. *Scientia* nic z niego mieć nie będzie: niech się czepia dworów...

„Śmiech Matłowskiego ochrzcił mnie na autora. Przy tej sposobności muszę zrobić uwagę, że sposób najdzielniejszy podobania się jest łatwość śmiechu. Śmiech jest nieudaną aprobatą konceptu... a aprobaty któż nie lubi?!“

Taka była pierwsza próba talentu, ale talent rozwinął się daleko później. Naukę Fredry wielce zaniedbaną nazwać musimy; fechtunek, taniec i konna jazda zajmowały młodzieńca, książka zaś szkolna mierziła go. O wierszowaniu polskiem nie miał najmniejszego pojęcia; w wojsku dopiero od kolegi dowiedział się, co to jest średniówka.

Gdy wojsko polskie r. 1809 wkroczyło pod wodzą ks. Józefa Poniatowskiego do Galicyi, ojciec Aleksandra, opatrzywszy w pieniądze, wyprawił go „z krzyżykiem“ na drogę. Od tej chwili aż do końca epopei Napoleońskiej dzielił on losy towarzyszów. Pierwsze trzy lata, aż do kampanii rosyjskiej, przepędził w pokoju, wśród wesołego i hulaszczego życia koszarowego w Lublinie. Tu zaczął pisywać wesołe, grubo żartobliwe wiersze, które wojskowym mocno się po-

dobały. Potem dzielił trudy wojenne: czas jakiś był adjutantem przy boku Napoleona.

Po upadku „boga wojny“ zabawił czas jakiś w Paryżu. Wtedy to po raz pierwszy widział grane na scenie komedye Moliera; ugruntowały w nim one zamiłowanie do sceny. Nabywszy dzieła wielkiego komedyopisarza, rozczytywał się w nich pilnie. A gdy wrócił do Galicyi i osiadł na wsi, zaczął pisać dla teatru. Pierwszą wtedy napisaną sztukę posłał do Lwowa, gdzie dyrektorem teatru był Jan Nepomucen Kamiński. Gdy ten ją odrzucił, Fredro bez wahania zniszczył swój utwór, tak, że nawet tytułu jego nie znamy; ale do pisania się nie zraził i niebawem wyprawił do Lwowa drugą komedyę, której dyrektor nie przyjął tak samo jak pierwszej. Fredro tym razem nie poprzestał na sądzie Kamińskiego, lecz utwór swój wysłał do Warszawy, gdzie dyrektorem teatru był znany tłómacz arcydzieł francuskich, Ludwik Osiński. Ten uznał zalety komedyi i w roku 1821 wystawił „Pana Geldhaba“. Sztuka miała wielkie powodzenie, a to zachęciło jej autora do dawania dla Warszawy nowych sztuk prawie rok rocznie. Lwów nie chciał pozostać w tyle i dopraszał się u Fredry o komedye dla siebie. W ten sposób w przeciągu lat 14 (do r. 1835) powstało 19 sztuk poważniejszych i lżejszych, które wypełniły 5 tomów, ogłoszonych drukiem między r. 1826 a 1838.

I.

Nie zamierzając podawać szczegółowo rozbioru sztuk wszystkich, rozpatrzę je tylko z ogólniejszego stanowiska, starając się uwydatnić istotne cechy talentu autora.

Utwory komiczne Fredry można podzielić na trzy grupy: krotochwile, komedye obyczajowe o cechach mniej więcej kosmopolitycznych i komedye z wybitnym charakterem swojskim.

W krotochwilach, gdzie nie chodzi o prawdopodobieństwo powikłań, ani o rysunek charakterów, lecz o zabawienie tylko widzów przez wprowadzenie śmiesznych figur i sytuacyj, najlepiej i najwidoczniej przejawia się werwa komiczna, t. j. zdolność do tworzenia takich plastycznie w wyobraźni naszej rysujących się położeń, które nawet bez pomocy dowcipu słowa mogą śmiech szczery i swobodny obudzić. Ze wszystkich naszych komedyopisarzy, dawnych i nowszych, Fredro posiadał zdolność tę w stopniu najwyższym. Musimy naturalnie z góry się już zgodzić na pewne naciąganie stosunków, na pewien stopień karykaturalności postaci, na pewną przesadę w malowaniu ludzkich słabości (wielkiego ograniczenia, niedomyślności lub wad fizycznych np. głuchoty i t. p.); ale jeżeli te ustępstwa zrobimy, możemy być pewni, że nas Fredro rozśmieszy. Śmiech ten oczywiście zniknie wraz z przedstawieniem, bo jest oparty na

bardzo powierzchownych sprzecznościach i nieporozumieniach, ale w czasie przedstawienia jest szczery i silny. Nie wszystkie naturalnie farsy Fredry mają wartość jednakową; są bowiem takie, które wprost nieudatnemi nazwać można, jak np. „Gwałtu, co się dzieje“, rzecz rozwlekła i nudna; są inne zbyt rubaszne i płoche, jak „Nocleg w Apeninach“ lub „Dyliżans“ (ogłoszony dopiero w zbiorze komedyj pośmiertnych); są nadto naciągane jako całość, lecz dobre w szczegółach, jak „Nowy Don Kiszot“, ale są także wyborne w swoim rodzaju, jak „Damy i Huzary“, „Ciotunia“, „List“, „Pierwsza lepsza“, „Nikt mnie nie zna“.

Drugą grupę stanowią komedye salonowe, z pewnemi cechami kosmopolitycznemi, jakiemi się salon wszystkich krajów europejskich odznacza. Naturalnie, że nawet w takich sztukach indywidualność autora Polaka odbić się musiała zarówno w wyborze rysów znamiennych, jak w języku i stylu. Powszechne, ogólno-ludzkie śmieszności i wady musiały przybrać w formie uzewnętrznienia się swego pewne właściwości krwistego lub cholerycznego temperamentu, jaki znamionuje nasz naród. Rysy te jednak i właściwości nie występują w tych komedyach z taką siłą i wyrazistością, żeby miały nadawać wybitny odrębny charakter narodowy osobistościom i sytuacyom, w nich przedstawionym.

Najwięcej cech kosmopolityczno-salonowych, a ściślej mówiąc, francuskich, ma „Mąż i żona“,

żnaby tylko owe przesadne i z rozkoszą wykonywane ukłony, w jakich Geldhab wobec listu księcia się wygina, w połączeniu z ukłonami Zofii, z innego nieco wypływającemi źródła, zestawić z lekcyami śpiewu i tańca u Moliera. Zresztą wszystkie inne właściwości Geldhaba są wynikiem obserwacyi naszego komedyopisarza. Geldhab to dorobkiewicz zbogacony na liwerunkach za czasów Napoleona. Zbyt on był zajęty korzystnemi spekulacyami i zbyt mało miał swobodnego czasu, by nabrać wykształcenia, a choćby tylko ogłady towarzyskiej. Córce stara się dać najwykwintniejsze, to znaczy najmodniejsze i najkosztowniejsze wychowanie i czyni z niej gadającą lalkę salonową, ale sam pozostał zupełnym ignorantem w rzeczach historyi i literatury, tak, że najdziwniejsze brednie może wygłaszać z całkowitym spokojem sumienia. Wydając ogromne sumy na pokaz, zostaje w gruncie rzeczy skąpcem, oszczędzającym na drobiazgach, bo to jest nałóg, który wyrobił sobie w samych początkach swojej karyery, bo tylko oszczędzając, mógł uciułać pierwszy kapitalik, mający mu do jego operacyj finansowych posłużyć. Na przyjęcie paru osób każe rozłożyć na stole wszystkie srebra, ażeby znano jego bogactwo, lecz lokajowi nakazuje surowo, by resztki wina zlał do jednej butelki a niedopałki świec oddał mu pod rachunkiem. Na spalone Bamberga przedmieście daje kwotę pokaźną i sam dyktuje zawiadomienie o tem, mające być zamieszczone

w gazetach, lecz, gdy siostra prosi go o przyśpieszenie wypłaty procentu, odmawia sucho i twardo, bo mu żal tej szczypty dochodu, jaki przez parę miesięcy ciągnąć jeszcze może z kapitału. Jest zuchwalcem i tchórzem, samochwałem i pokornym, stosownie do tego, z kim rozmawia: z wyższym czy niższym, odważnym czy bojaźliwym. Wszystko w nim jest sztuczne i na chwilowy interes obrachowane.

Wyborną jest zarówno w rysunku charakterów jak i w układzie krótka, jednoaktowa komedya p. t. „Zrzędność i Przekora“. Ze wszystkich figur Fredrowskich, te dwie postaci tytułowe są bodaj najbardziej typowemi, najlepiej i najkonsekwentniej przeprowadzonemi, w sposobie wyrażania się, w nastroju i rozumowaniu najwyraźniej nacechowanemi. Gdyby bohater dodatni był mniej sztywny — bohaterce nic zarzucić nie można — mielibyśmy małe, lecz prawdziwe arcydzieło.

Innego rodzaju wadę — mizantropię — przedstawia druga jednoaktowa komedya, mniej doskonała w budowie, lecz mająca za to dodatnie strony innego rodzaju, t. j. „Odludki i poeta“. Zgorzknięcie, zniechęcenie do ludzi, satyryczny nastrój, a obok tego młodzieńczy zapał, śmiało występujący do walki ze starcem, goryczą przejętym; polot poetycki w zetknięciu z chłodną prozą nadają utworowi temu znamię odrębne, wyróżniające go od innych sztuk Fredry, czyniące go miłym dla tych, co lubią i cenią entu-

zyazm. Figura zabawna oberżysty urozmaica poważną treść zasadniczą tej sztuki.

W „Dożywociu“ mamy ładne szczegóły, wiersz prześliczny, figury dwie lichwiarzy (Łatki i Twardosza) znakomite, figurę birbanta (Leona), mniej co prawda dobrą, lecz sympatyczną; ale całość szwankuje pod względem prawdopodobieństwa pomysłu ogólnego. Trudno przypuścić, ażeby skąpy Łatka dla bardzo wątpliwego skutku przedłużenia życia Leonowi chciał ponosić znaczne wydatki, otaczając osobę birbanta szczególniejszą, bo wielce wyszukaną opieką. Przyjmujemy ten pomysł z niedowierzaniem i dlatego akcya sztuki nie pociąga, nie zajmuje i nie przekonywa.

W „Przyjaciołach“ w gruncie rzeczy jest tylko jedna doskonała postać Smakosza, która zwłaszcza w grze Żółkowskiego zapewniała komedyi powodzenie. Zarówno bowiem parę dodatnich bohaterów, jak i goście Zofii, jak wreszcie ona sama, nie wiele nas interesują, a nieprawdopodobieństwo pomysłu i kolizyj psuje nam wrażenie, gdy chcemy jednym poglądem całość ogarnąć. Uczuciowa strona, stanowiąca oś sztuki, nie została wypowiedziana takiemi słowami, któreby nas rozrzewnić mogły, a nie daje oczywiście powodu do śmiechu; możemy chyba tylko uśmiechać się z łatwowierności Zofii, mogącej uwierzyć, iż jej ukochany zdolnym był pokochać się w zalotnej starej pannie.

Trzecią grupę komedyj Fredry składają te,

w których albo jakiś znamienny szczegół obyczajowy, albo wybitne rysy charakteru, lub wreszcie rodzaj kolizyj wskazują wyraźnie, że mamy do czynienia z Polakami pewnej doby dziejowej.

Na najniższym szczeblu doskonałości artystycznej postawić tu należy „Cudzoziemczyznę“, długą, a mało urozmaiconą, ubogą w akcyę komedyę, która nie figurami, nie sytuacyami nawet, ale pochwyceniem pewnej bardzo znamiennej cechy w naszym rozwoju obyczajowym, cechy naśladownictwa wszystkiego, co sobie rozgłos za granicą zjednało, i bardzo świetnem w niektórych ustępach wyrażeniem tej cechy pozyskała uznanie i utrzymała się na scenie. Niektórzy wątpią, czy w czasach, kiedy Fredro pisał swą sztukę, anglomania u nas grasowała i gotowi byli przyznać autorowi dar wieszcza, przeczuwającego późniejsze pokolenia. Kto sobie przypomni, że już Krasicki w „Panu Podstolim“ przedstawił nam anglomana w osobie kasztelanica, jeżdżącego na wysokim kabryolecie z „żokiejsem“, ten nie będzie potrzebował uciekać się do hipotezy o wieszczem natchnieniu Fredry. Niewątpliwie, moda angielska, wyścigi nie były jeszcze tak rozpowszechnione, jak później, lecz miały swoich zwolenników, tem zagorzalszych, im mniej ich było. Co prawda uosobienie śmieszności powierzchownego naśladownictwa cudzoziemczyzny w Radoście nie może być nazwane szczęśliwem. Radost jest zbyt

ograniczonym, zbyt mało ma ukształcenia, zupełnie nie zna obcych krajów, a przytem z woli autora ma mieć przynajmniej zdrowy rozsądek i poczciwe polskie serce; otóż połączenie tych właściwości nie udało się komedyopisarzowi; musimy tu być, podobnież jak w krotochwilach, aż zanadto wyrozumiali na nieprawdopodobieństwa. Werwa atoli komiczna sprawia, że zapominamy o surowszych wymaganiach i bawimy się wesoło i Radostem i jego pomysłami dotyczącemi wyścigów w obrębie domu oraz ubrania służby na sposób cudzoziemski.

Drugie miejsce na owej skali dać możemy „Panu Jowialskiemu“. Intryga tu również mało prawdopodobna i słabo rozwinięta; ale figura naczelna — świetnie wykonana, nawskroś i szczerze polska. Ta dobroduszność, ta żartobliwość i jowialność, ta pogoda ducha, to posługiwanie się przysłowiami w każdym ważniejszym lub powszednim wypadku tak doskonale charakteryzują poczciwą, a powierzchowną, głębokiemi namysłami nigdy nienawiedzaną, wyrzutami sumienia nigdy nie dręczoną naturę staruszka, że niepodobna pomyśleć sobie doskonalszego wcielenia takiej postaci w formie dramatycznej. Bardzo trafnie powiada Tarnowski: „Rodzaj konceptów i dowcipu Jowialskiego jest typowy; wyobraża jedną charakterystyczną stronę polskiej wesołości, upodobanie w anegdotach, dykteryjkach i facecyach, które było u nas zawsze, było w wieku XVI i dziś jeszcze się znaj-

duje — i pomiędzy reprezentantami polskiego humoru, od dawnych Pszonków i Stańczyków począwszy, przez pana Paska i Krasickiego, aż do Henryka Rzewuskiego zawsze wymienić trzeba Jowialskiego". Dodać tylko musimy, że ten Jowialski jest dobroduszniejszy od wszystkich wymienionych i że ukształcenia książkowego zgoła nie posiada.

I w „Zemście" budowa całości nie zadawala; są w niej niewłaściwości i nieprawdopodobieństwa, a nie ma jednolitego rozwinięcia, ale trzy typy znakomicie nakreślone nadają komedyi wysokie znaczenie. Jeden typ (Cześnik) — to popędliwy choleryk, nie znoszący sprzeciwienia się swojej woli, gwałtowny wybuchowo, ale jak wszyscy impetycy — dobrotliwy po ochłonięciu, dumny, ale i szlachetny zarazem, nigdy nie używa podstępu, fałszu i obłudy, lecz prosto, krzyżową sztuką zmierza do celu. Można go się lękać, gdy jest w furyi, ale można go kochać a nawet wielbić, gdy wroga w domu swoim podejmuje. Drugi typ (Rejent), mniej w dziejach naszych uwydatniony, lecz istniejący, — to człowiek udający potulnego, pokornego, pobożnego, ale przebiegły i przewrotny w postępowaniu, nie waha się używać obłudy i powierzchownej pobożności za środek do osiągnięcia pożądanego celu, pała zemstą i powoli, pocichu dąży do jej nasycenia. Jego milczących ukąszeń i ciosów więcej lękać się potrzeba niż groźnych, hałaśliwych pogróżek Cześnika. On jednem słówkiem,

jednem skinieniem umie ludzi trwożliwych a junacko się odzywających przyprowadzić do porządku. Jego pocałunek jest zatruty. Trzeci typ (Papkin), również niezbyt często u nas napotykany, jest najświetniejszą, jaką sobie pomyśleć można, przeróbką postaci stworzonej przez komedyopisarza rzymskiego, Plauta, w sztuce p. t. „Żołnierz samochwał“ (*Miles gloriosus*). Samochwalstwo Papkina i jego tchórzostwo od początku do końca komedyi najkonsekwentniej zostało przeprowadzone zarówno w sytuacyach, jak w wygłaszanych przezeń tyradach. Do najznakomitszych scen komicznych nie tylko w repepertuarze Fredry, ale w komedyopisarstwie powszechnem należą te, w których Papkin buńczucznie i po junacku wobec Rejenta występuje, a miarkuje się i milknie, gdy mu Milczek przypomina, że tam za drzwiami ma ludzi, gotowych na spełnienie każdego rozkazu. W innym rodzaju, ale nie mniej doskonała jest scena dyktowania listu Dyndalskiemu przez Cześnika. Mało jest podobnych w literaturze powszechnej. Do łez uśmiać się można. Wiele rysów, a nawet niektóre wyrażenia przejął Fredro z komedyi Zabłockiego „Sarmatyzm“, ale zrobił to tak wybornie, z takiemi sobie właściwemi zmianami, z taką pełnią plastyki, z taką obfitością komizmu sytuacyjnego, z takim dowcipem słowa, że pożyczka nie wpłynęła na obniżenie stopnia oryginalności sztuki, jeżeli w niej nie pomysł, lecz wykonanie rozważać będziemy. Gdyby budowa

jej była spójniejsza, możnaby ją za arcydzieło Fredry uważać.

Arcydziełem takiem, wedle powszechnego uznania, są „Śluby panieńskie czyli Magnetyzm serca“. Z pozoru osoby tu występujące nie mają tak wybitnej cechy narodowej jak osoby „Zemsty“ np., lecz wpatrzywszy się dokładniej w ich fizyognomię duchową, w rysy znamionujące ich temperament i charakter, ich sposób postępowania i zwyczaje, w ich pojęcia i mowę, niepodobna będzie się pomylić w określeniu ich narodowości. Taki miły trzpiot i hultaj jak Gustaw, lampartujący się raczej dla okazania swej tęgości, aniżeli z zamiłowania, płatający figle z najlepszą miną i najlepszem sercem, ufny w swoje zalety i umiejętność podobania się płci pięknej, uczuciowy i poetyczny w miarę, bez popadania w jakiekolwiek ekstrawagancye i przesadę, żywy i dowcipny bez sadzenia się na dowcip, umiejący przybierać miny wszelakiego rodzaju, a jednakże nie obłudny; to tak typowy okaz lepszej młodzieży naszej, że potrzeba mu jeno dać sposobność okazania dzielności swojej na wojence, ażeby wystąpił w całej pełni swego rozkwitu.

Przeciwieństwem jego jest bierny i płaczliwy Albin. Mniej on niewątpliwie odpowiada naszemu usposobieniu narodowemu, ale niepodobna zaprzeczyć, iżby podobnych do niego okazów wśród nas nie było. Niechętnie do nich się przyznajemy, to prawda, bo nam chluby nie przynoszą,

lecz istnienie ich stwierdzić musimy, dodając chyba tylko, że komedyopisarz, dla uczynienia kontrastu jaskrawszym, zanadto krzykliwych użył barw do odmalowania tej komicznej postaci.

O dwu pannach, które doskonale dostrojone są do charakterów dwu kawalerów, jako też i o poczciwej Dobrójskiej, nie rozpisuję się obecnie, gdyż postaciom kobiecym oddzielne poświęcam tu studyum. Dodam tylko, że zarówno energiczna i przedsiębiorcza Klara, jak łagodna Aniela reprezentują dwa typowe usposobienia dziewic naszych i wybornie dopełniają obraz naszych stosunków domowych. Ażeby zaś w tym obrazie nie brakowało żadnego wybitniejszego pierwiastku, nie można zapominać i o starym Radoście, który niby to srogi jest wielce, odgraża się potężnie, klnie siarczyście, ale jest miękki i serdeczny; łatwo wybacza wszystkie figle trzpiotowi, bo w nim widzi odbicie własnej swojej młodości, własnego swego temperamentu.

Akcya komedyi jest szczupła, intryga wcale nie zawiła, jak we wszystkich zresztą komedyach Fredry, ale w rozwinięciu stosunku Gustawa do Anieli tyle jest sytuacyj pięknych — przypomnę tu tylko prześliczną scenę dyktowania listu — że się łatwo wybacza trochę przydługie przemówienia, lub mniej interesujące szczegóły. Z wyjątkiem jakich kilku lub kilkunastu wierszy, nie mamy nic do zarzucenia ani budowie, ani sposobowi wykonania sztuki, sprawiającej i w całości i w epizodach nader miłe, atmo-

sferą swojskości — nabrzmiałe wrażenie. Są w innych komedyach lepsze niektóre części, aniżeli w „Ślubach“, lecz całości równie pięknej niema.

Z powyższego przeglądu sztuk Fredry, napisanych przed rokiem 1835 widzimy, że celował on jako mistrz obserwacyi i władca werwy komicznej w malowaniu postaci charakterystycznych, że kreśląc je w sposób typowy używał często barw nietylko dobitnych, ale nawet jaskrawych, a rysy niekiedy do karykatury artystycznej doprowadzał. Co do postaci dodatnich, mniej był szczęśliwym. Jego wojskowi młodzi (starsi należą do charakterystycznych) są wielce mili, szlachetni, sympatyczni, ale dosyć nudni i mówić zazwyczaj dobrze nie umieją. Jeden tylko hulaka Leon i jeden trzpiot kochany Gustaw wyróżniają się z tłumu powszedniości i pozostawiają trwalsze w umyśle wrażenie. W świecie kobiecym jest większa pod tym względem obfitość, chociaż i tutaj nie brak figur banalnych. Starsze osoby dodatnie, zazwyczaj miłe, traktowane są z łagodną ironią.

W r. 1835 zaszedł wypadek, który na długo pozbawił literaturę naszą utworów talentu Fredry. W roku tym ukazały się dwie oceny, ogarniające ogół ówcześnie wydanych sztuk naszego znakomitego komedyopisarza. Jedna z nich pojawiła się w „Kwartalniku Naukowym“ (t. I, str. 347—363) p. t. „Teatr i Aleksander Fredro“, podpisana literami W. P., które jako nazwisko

Wincentego Pola wykładają. Była ona dla autora wogóle bardzo przychylna, lecz zbyt może wyłącznie „salonowość“ komedyj Fredry akcentowała, przeciwstawiając tej salonowości świat tak silnie narodowością nacechowany, jaki w „Zemście“ widzimy. Autor oceny był zwolennikiem „czerstwej poezyi przeszłości“ i życzył sobie, ażeby „Zemsta“ nie przedstawiła się tylko jako „świetna i ulotna gra wyobraźni“ podobnie jak „Odludki i poeta“; nie sądził, by komedyopisarz znowu miał do salonów powrócić, bo i Molier wyczerpał się w końcu, kiedy przeciwnie świat dramatu „Zemsty“, jakby „nowo odkryta wyspa, w pełnym kwiecie dziewiczego wdzięku na oceanie poezyi się wznosi“.

Drugi krytyk, Seweryn Goszczyński w rozprawie pomieszczonej w „Pamiętniku powszechnym nauk i umiejętności“ (t. II, str. 9—12) p. t. „Nowa epoka poezyi polskiej“, przyznając Fredrze „dowcip, wesołość, łatwość wierszowania i *kilka miejsc* godnych znakomitego pisarza“, zarzucał mu „kosmopolityzm, niemoralność, poziomość uczuć“, a obok tych wad zasadniczych, inne, które uważał za pomniejsze jako to: „niedołężne cieniowanie charakterów, powszednią nienaturalność i deklamacye w rozmowach, naśladownictwo, a niekiedy żywe przyswajanie włoskiego i francuskiego teatru, wieczne tego samego ducha i kształtu dowcipki, bez względu na charakter, na położenie osoby, jednostajność stylu, oklepane miłosne intrygi, jednem słowem

wszystkie niedorzeczności pseudo-klasycznych komedyj".

Zarzuty, dotykające nietylko artystę, lecz i człowieka-patryotę, mocno oddziałały na wielce wrażliwego komedyopisarza; rzucił pióro i przez lat 13 nic zgoła w formie dramatycznej nie tworzył; wydał tylko jeszcze tom V dawniejszych komedyj swoich (r. 1838), ogłosił drugie wydanie powiastki, drukowanej pierwotnie r. 1832 p. t. „Nieszczęścia najszczęśliwszego męża" (r. 1841) — i po zatem milczał uparcie, na żadne perswazye i zachęty przyjaciół nie zważając.

Po trzynastu latach ugórowania, umysł uległ przewadze skłonności, która się drugą już naturą stała, przybierania pomysłów w kształty dramatyczne; Fredro zaczął znów pisać komedye, ale je szczelnie zamykał w swem biurku, nikomu ich (prócz najbliższych i najdroższych) nawet nie odczytując. Utworzył wtedy sztuk 18, to jest o jedną mniej niż w okresie poprzednim.

Czy sztuki te są inne od dawniejszych? Tarnowski twierdzi, że tak. „Nie lubił on — powiada — ani cenił nowszego teatru (francuskiego), nie myślał, ani chciał wchodzić w otwarte przezeń koleje, a przecież jego pośmiertne komedye dowodzą wyraźnie, że wpływ ten musiał na niego działać, że rodzaj jego pomysłów, sposób jego tworzenia, budowa jego komedyj uległy w tych latach znacznym zmianom, — i jeżeli dawniejsze mają widoczne znaki pokrewieństwa z Molierem, to te ostatnie tracą to po-

dobieństwo, a zbliżają się bardzo do nowoczesnej komedyi. Figury są w nich więcej indywiduami niż typami, w traktowaniu jest więcej realizmu, w budowie więcej zawikłań, epizodów i wtrąconych szczegółów i więcej może wyraźnego określonego związku z bieżącem życiem“ [1]).

Otóż na tak sformułowane określenie zmian, zaszłych w sposobie tworzenia Fredry, zgodzić się niepodobna. Że zmiany są, nie ulega to wątpliwości; ale dotyczą one raczej materyału niż formy, raczej strony zewnętrznej niż istoty metody twórczej. Częściej teraz używał Fredro prozy aniżeli wiersza. Brał do swoich nowszych komedyj treść ze świeżych objawów życia narodowego i obcego, ale tę treść ujmował w formę dramatyczną, do której przywykł, nic w niej nie zmieniając, ani w charakterystyce osób, ani w sposobie prowadzenia akcyi, ani w dyalogu. Figury jego nowszych komedyj wydają się tu i owdzie mniej typowemi niż w dawniejszych, ale nie można ich nazwać charakterami indywidualnymi; mają tylko trochę więcej rysów, niż ich miały typy dawniejsze, chociaż i tam bywały osoby, które na brak rysów uskarżać się nie mogły, np. Gustaw w „Ślubach panieńskich“.

Co do nastroju, to również przeważa w nowszych komedyach, tak samo jak dawniejszych, żywioł wesołości, werwa niepohamowana, nie

---

[1]) St. Tarnowski: „Rozprawy i Sprawozdania“, t. II, str. 97 (Kraków, 1896).

krępująca się miejscem ni czasem, śmiała i wymowna. Tematy obierał Fredro i w tej nowszej dobie twórczości swojej z dziedziny takich zawikłań, które pogodnie rozwiązane być mogły. Znam tylko trzy sztuki, w których widocznym jest nastrój posępny i kolizye seryo dramatyczne; to „Wychowanka“, „Teraz“ i „Rewolwer“ — i wszystkie trzy należą do rzeczy najsłabszych w pośmiertnym zbiorze komedyj. Naginał się w nich talent wesołego komedyopisarza do podjęcia treści i stosunków nie usposabiających do śmiechu na całe gardło, lecz zmuszających do poważnej i smutnej zadumy; to też nie będąc w swoim żywiole, nie zdobył się na wykonanie, godne stopnia tej doskonałości, jaką umiał rozwinąć w dziedzinie sobie właściwej.

I teraz krotochwila, nawet z odwiecznem przebieraniem się mężczyzn za kobiety, pozostała ulubioną formą, w której żywy zdrój komizmu sytuacyj i dowcipu słowa mógł tryskać swobodnie, nie krępowany względami prawdopodobieństwa. Na 18 sztuk mamy siedm krotochwil, dwie komedyjki konwersacyjne, jedną komedyę allegoryczną, jedną trzyaktową operę, trzy sztuki z charakterami lub położeniami dramatycznemi i cztery komedye salonowe.

Krotochwile są bardzo różnej wartości. Są długie trzyaktowe, o rubasznym dowcipie i ledwie ociosanych figurach lub przestarzałych sytuacyach, jak: „Ożenić się nie mogę“ lub „Ostatnia wola“; są dwuaktówki bardzo zabawne, ale

bardzo naciągane w położeniach, jak „Od Przemyśla do Przerowy“; są jednoaktówki mające na celu wystawienie jednej głównie śmiesznej osobistości, jak „Jestem zabójcą!“ — są inne z przebieraniem się i dwuznaczemi konceptami, jak „Lita et Cgnie“; są wreszcie bardzo wesołe i bardzo zabawne, jak „Z jakim się wdajesz, takim się stajesz“, a zwłaszcza świetnym dowcipem i żywą akcyą się odznaczający „Pan Benet“, jedna z najlepszych fars w całym zasobie sztuk Fredry.

Dwie sztuczki konwersacyjne: „Koncert“ i „Świeczka zgasła“ mają dużo wdzięku i dużo dowcipu, są prowadzone zręcznie; ale tylko druga cieszy się powodzeniem na scenie.

Komedya allegoryczna ze świata zwierzęcego wzięta, p. t. „Brytan Bryś“ ma tylko niektóre ustępy ładne lub rozumne, ale jako całość musi być uznana za słabą.

Trzyaktowa opera „Rymond“ nie zadawala ani pod względem charakterów, ani pod względem wykonania; również częściowe jeno posiada piękności.

O trzech sztukach, mających temat posępny, wzmiankowałem już wyżej; nie leżały one w zakresie talentu i upodobań Fredry; o tyle tylko posiadają wartości, o ile w nich znajdują się sceny śmieszne, ale to szczerze śmieszne; satyra bowiem unosi autora za daleko i chybia celu.

Pewnem częściowem podobieństwem z temi trzema utworami łączy się czteroaktowa kome-

dya wierszem p. t. „Co tu kłopotu“! I tutaj znajdujemy mocno czarny charakter i tu kolizye w ton dramatyczny wpadają, ale obok nich są prawdziwie zabawne figury i sceny pełne wesołości. Dobrą komedyi tej nazwać trudno, lepszą jest jednak od owych trzech.

Za najznakomitsze w całej nowej seryi (poza krotochwilami) poczytać można: „Dwie blizny“, „Godzien litości“, „Wielki człowiek do małych interesów“.

„Dwie blizny“ to wybornie ułożona, w doskonałe figury obfitująca, dowcipna i wesoła jednoaktówka i gdyby pomysł ogólny nie był oparty na pomyłce, możnaby ją policzyć do najlepszych komedyj Fredry. Głębszego znaczenia w niej nie szukać, ale umiejętne wyzyskanie zabawnych powikłań, wynikających zarówno z charakteru osób jak i z przypadkowego położenia, sprawia, że się dobrze bawimy, czując w każdem nieomal wyrażeniu szczęśliwe dotknięcie ręki mistrza.

Głębszą wartość psychologiczną posiada trzyaktowa komedya prozą p. t. „Godzien litości“. Mianowicie wybornie nakreślił tu autor charakter Elwina, egoisty, wyzyskującego wszystko i wszystkich na swoją korzyść, pomysłowego w tym względzie do wysokiego stopnia, a wciąż utyskującego na swój los nieszczęśliwy, na niezrozumienie swego serca i swego talentu. Bo Elwin jest poetą, a przynajmniej zdaje mu się, że posiada niepospolite zdolności w tym kierunku.

Przebiegły i przewrotny, umie on doskonale podpatrzyć słabą lub czułą stronę każdego człowieka i stosownie do tego urządzić swoje postępowanie. Najlepiej to widnieje w stosunku z przyjacielem, Dormundem, który, zdawałoby się, powinien był znać Elwina na wylot, a jednak daje mu się wciąż wyzyskiwać i pozwala się wplątać w bardzo niemiłą kabałę. Oto początek rozmowy Elwina, wracającego z hulanki, na której wszystko przegrał, z Dormundem: „Jestem godzien litości; każdy mi to przyzna. Nigdy jednej chwili pociechy los mi nie użyczył. Zawsze, zawsze, od dzieciństwa płynąłem jak pod wodę — a jeżeli chwyciłem się czego, to pewnie spróchniałej gałęzi. Jestem godzien litości; nikt mi nie zaprzeczy... Mój Boże, kiedy czasem w cichej, pogodnej nocy zatopię oko w gwiaździste sklepienie... kiedy rosa rozwinie wonie tysiąca kwiatów, a słowik rzewnie swoją piosnkę zadzwoni... jakże piękny ten świat cały... a na nim człowiek jak lichy! jak podły!“ Dormund odrazu się domyślił, że Elwin przegrał, gdyż ile razy tenże wpadał w sentymentalność, to można było być pewnym, że strzelił jakiego bąka. Wie on, że melancholia Elwina jest przymówką do jego kieszeni i to w dodatku przymówką pewną siebie, bo ten poeta zapisuje wszystkie pożyczki i obiecuje oddać je razem. Obmyśla jakąś kombinacyę finansową. Oto Berko obiecał mu dać na trzymiesięczny weksel „pewną sumę gotówką, a w drugiej połowie...

cztery konie... parę żelaznych pieców... parę kamieni mydła węgierskiego i kilka fasek powideł". I już wszystko obmyślił, jak i co zrobi, bo oprócz koni ma kupca na wszystko, wprawdzie coś straci, ale się odbije na koniach, które wygładziwszy i wyleczywszy, sprzeda za bajeczną sumę — i wtedy — wtedy wszystkie długi popłaci. Bagatelki mu tylko potrzeba: drugiego podpisu na wekslu. Dormund odmawia; nie chce już dłużej ulegać kaprysom Elwina, nie chce spółki z jego Berkiem, z jego mydłem i powidłem. Wtedy Elwin uderza w ton inny, znając czułe serce przyjaciela: „Prawda, prawda — powiada — nadużywałem macierzyńskiej opieki i twojej przyźni, Dormundzie. Zapomniałem, że nie mam, że nie miałem prawa do waszej miłości. Odtrącasz mię, dobrze — ale zostawże mi przynajmniej wspomnienie, że byłem kiedyś kochany; zostaw przekonanie, żem niesłusznie ściągnął twoją nienawiść — bo jeżelim komu szkodził, to tylko sam sobie". I osiąga to, czego pragnął: Dormund daje mu pieniądze.

Tak zarysowany charakter, znakomicie zaobserwowany, nie został należycie rozwinięty w dalszym ciągu akcyi, w której za dużo przypisano Elwinowi sprytu i przebiegłości, a innym ludziom (mianowicie rozumnemu Dormundowi) za dużo dobrodusznej ślepoty i pobłażania lub też nierozgarnięcia, ażebyśmy mogli uwierzyć w prawdziwość przedstawionych tu zawikłań.

Najrozleglej pomyślaną, chociaż w wykonaniu, a mianowicie w rozwoju akcyi nieutrzymaną należycie jest czteroaktowa komedya p. t. „Wielki człowiek do małych interesów“, ciesząca się powodzeniem scenicznem. Komizm wynika tu ze złudzenia Jenialkiewicza, któremu się zdaje, że wszystkiemi i wszystkiem kieruje, kiedy w gruncie jest on tylko dobrodusznie zarozumiałem zerem. Doskonale to złudzenie przedstawił Tarnowski: „Jenialkiewicz jest bardzo wielki. Wszystko opiera się o niego i u niego skupia. Najtęższa głowa i najsprężystszy charakter w okolicy (przytem nieposzlakowanej prawości, i to to naprawdę), miał opiek 54. A jak je sprawował! Jak Febus! Brat Józef zostawił majątek jak cacko, zagospodarowany, zabudowany; dziś co się z tego majątku zrobiło! ani ściany, ani strzechy; kapitały rozlokowane tak szczęśliwie, że każdy trzeba egzekwować, procesować. Brat Antoni zostawił majątek zadłużony — pan opiekun tak go zręcznie oczyścił, że pupil Leon wyszedł z opieki czysty jak bursztyn — bez jednego grosza. A oprócz spraw prywatnych pan Jenialkiewicz przywalony jest sprawami publicznemi, płaci korespondentów we wszystkich częściach Galicyi przynajmniej, jeżeli nie świata, ma kancelaryę, z której żaden świstek nie może wyjść bez swego numeru, ma osobne teki z papierami na różnego rodzaju kwestye lub spostrzeżenia, ma czas tak dobrze rozłożony, a takie mnóstwo zajęć, że na pewne pytania odpowiada

tylko w poniedziałki, na inne znowu we środy, lub w piątki... Nie obcą mu i nauka, owszem chce i musi znać i zapisywać wszystkie jej postępy... Słowem Jenialkiewicz nic nie wie naprawdę, ale o wszystkiem coś słyszał i czytał, o wszystkiem umie mówić i zawsze znajduje takich, którzy go z nabożeństwem słuchają; nigdy nie wie, co o czem ma myśleć, ale nie wątpi, że to, co pomyśli, zawsze będzie mądrem. Kiedy mu mówią, że ma głowę na ministra, protestuje z udaną skromnością, ale gdyby dziś była elekcya króla polskiego, dziwiłby się bardzo, gdyby go nikt na kandydata do korony nie podał, a jeszcze bardziej, gdyby ta korona nie dostała się najgodniejszemu“ [1]).

Ale i w tej komedyi, podobnie jak w „Godnym litości“ tylko nakreślenie charakteru jest znakomite; natomiast wprowadzenie go w akcyę nazwać się musi ułomnem, nie wykazuje bowiem tych cech właśnie, które w charakterystyce są doskonale pochwycone. Więcej jest dowcipu i sytuacyj komicznych w „Wielkim człowieku“, aniżeli w „Godnym litości“; lecz i dowcip ten i te sytuacye wynikają w znacznej części nie z naturalnego rozwoju charakteru osoby głównej, tylko z okoliczności podrzędnych. Stąd zainteresowanie, obudzone początkiem, nie wzmaga się i nie potęguje w dalszym ciągu, lubo śmiać się jest z czego.

---

[1]) Zob. „Rozprawy i Sprawozdania“, t II, str. 101, 102.

Rozejrzawszy się jednym rzutem oka w utworach pośmiertnych Fredry, można stwierdzić, że aczkolwiek werwa komiczna prawie wcale w nim nie osłabła, jak tego dowodzą krotochwile i liczne sceny w innych komedyach, to jednakże prócz paru fars, dorównywających doskonałością dawniejszym, nie utworzył nasz komedyopisarz żadnej wyższej komedyi, którąby można postawić jako całość na równi ze „Ślubami panieńskiemi“. Miał pomysły lepsze i ważniejsze („Godzien litości“, „Wielki człowiek“), ale nie potrafił ich tak harmonijnie rozwinąć pod względem artystycznym, ażeby mogły tworzyć skończone dzieła sztuki.

Fredrze przychodziła nieraz chętka puszczenia z dymem wszystkiego, co wierszem lub prozą napisał w drugim okresie twórczości, bo jeżeli jemu, jak powiadał, trudno było zrozumieć, co przedstawiają młodzi autorowie, to zapewne i młode pokolenie, żądne nowości, nie zechce pójść za nim „w tory raz ubite“:

Może portret prababki z lamusu dobyty,
Był niegdyś i podobnym, lecz dziś pyłem skryty,
Stracił już świeżość, a z nią połysk życia razem
I stał się tylko zimnym i martwym obrazem.

Najrozsądniej więc byłoby — myślał sobie — „nie chcieć uplatać wieńców przywiędłym już kwiatem“; skłonność atoli przemogła te obawy, nie o tyle jednakże, by autor chciał za życia posłyszeć zarzut, iż w nizkiej tylko sferze poe-

zyi się kręci; niech tam mówią to sobie po jego śmierci:

. . . . . Cóż to szkodzić może,
Jak się tu pod murawą wygodnie ułożę,
Że gdzieś, na jakiejś scenie na lodzie osiędę;
Złym poetą nie pierwszym, nie ostatnim będę;
I jak klaskać lub gwizdać będą w mojej sztuce,
W grobie się nie ucieszę, ani się zasmucę.
Dalej więc na tandetę moje stare graty;
Może kto i oceni, co było przed laty[1]).

Po śmierci Fredry (zaszłej w lipcu 1876 r.) wystawiono prawie wszystkie komedye jego późniejsze na scenie krakowskiej i lwowskiej, w części i na warszawskiej; trwalszego wszakże powodzenia doznały niektóre tylko, a mianowicie: „Pan Benet“, „Świeczka zgasła“ i „Wielki człowiek do małych interesów“. Dlaczego tak niewiele, chociaż dawny repertuar jest wciąż wznawiany? Prócz powodów artystycznych, zaznaczonych powyżej, może i ta okoliczność wpływ wywarła, że dawne komedye ukazywały się i ukazują z wyrobioną już tradycyą, przekazywaną z pokolenia na pokolenie, a te późniejsze przedstawiły się jako nowość i musiały być przez widzów oceniane jako nowość, a więc według tych wymagań, do których wzwyczaiła ich komedya współczesna. Fredro pisał swoje sztuki po dawnemu, używając w malowaniu osób

[1]) Wiersz Fredry p. t. „Spalić nie spalić“ w zbiorze „Dzieł“ t. XIII, str. 5.

i rozwijaniu sytuacyj środków i sposobów, które dziś za przestarzałe uznajemy. Inaczej się patrzy na *wznowienie* starej sztuki, a inaczej na utwór podany za świeży; tam nastrajamy się odpowiednio do epoki powstania dzieła, żądamy nawet starych kostiumów i starego urządzenia sceny; tu, widząc przed sobą postaci dzisiejsze, spodziewamy się i dzisiejszej metody przedstawiania ich, a gdy tego nie znajdujemy, ogarnia nas pewne zniecierpliwienie, które nie pozwala spokojnie i swobodnie oceniać wielkich zalet dawnej roboty.

Ze wszystkich naszych komedyopisarzów Fredro posiadał największy zapas plastyki komicznej, ale tylko w zakresie natur prostych, niezłożonych, gdyż psychologia jego nie była głęboką i subtelną. Obdarzony zdrowym rozsądkiem, bystrym zmysłem spostrzegawczym, łatwym i trafnym dowcipem, wielką żywością słowa, doskonale odtwarzał wszystkie wybitne śmieszności życia, potęgując ich wyrazistość metodą *typowego* skupiania rysów w jednej danej osobistości i w jednej danej scenie. Co do śmieszności osób i sytuacyj przez niego odmalowanych, nie może być nigdy pomyłki najmniejszej, bo nawet średnio rozwinięty widz dostrzeże z łatwością słabe, ujemne, a zabawne strony tego, na co patrzy.

Ale gdzie chodzi o natury i położenia bardziej złożone, nie dające się kilkoma grubemi rysami wyczerpać, lecz wymagające analizy sub-

telniejszego dotknięcia, tam zmysł spostrzegawczy Fredry wystarcza do zrozumienia takich osobistości i do ich określenia, lecz plastyka już mu nie dopisuje; dawszy nam poznać w rozmowie zarys charakteru wyborny, nie umie go autor pokazać w akcyi, wysnutej konsekwentnie z owego zarysu, lecz go wikła w położenia odpowiedniejsze właściwościom swojego talentu, bardzo dobre jako pomysł komiczny sam w sobie, lecz nie bardzo zgodne z zasadniczemi cechami charakteru, który się w nich miał nam plastycznie pokazać.

Każdy talent ma właściwą sobie sferę działania, wykazującą jego mistrzowstwo w całej pełni. Nie chciejmy ani wymagać od Fredry, ani weń wmawiać uzdolnień mu obcych, gdyż te, jakie posiadał rzeczywiście, zapewniają mu bardzo świetne miejsce w dziejach naszego teatru. Dał nam komedye typów powszednich tak wesołą, tak plastyczną, tak dowcipną, jaką u nader niewielu tylko narodów znajdujemy; u Rzymian Plaut, u Francuzów Molier mogą jedynie być zestawiani z naszym Fredrą. Zarówno dla komedyopisarza, jak dla nas chluby i sławy w tem dosyć.

II.

Osobistości artystyczne, powołane do życia twórczem słowem poety-komedyopisarza, nie mogą

z natury samego rodzaju jego sztuki, przedstawiać całej pełni duszy ludzkiej w najwyższem jej rozwinięciu, lecz muszą poprzestać na roli skromniejszej, określonej stosunkami życia codziennego, przejawami powszednimi i po większej części prozaicznymi. Zapał, uniesienie, głębokie rozrzewnienie, potężny poryw namiętności, wzniosły lot fantazyi, wielkie myśli i uczucia, dzielność, poświęcenie w dokonaniu czynów znakomitych, — słowem te wszystkie pierwiastki, co unosząc nas „nad poziomy“, budzą cześć i podziw dla bohaterów ducha, wykluczone są z zakresu sztuki, która ma nas bawić, która ma nas do śmiechu pobudzać, w której zatem wszystkie kolizye i walki przybrać muszą drobne, częstokroć błahe, że nie powiem, lilipucie rozmiary, bo w nich to przeważnie zamyka się dziedzina komizmu.

Stosuje się to mianowicie do komedyi wczorajszej czy onegdajszej, której najświetniejszym u nas przedstawicielem jest Aleksander Fredro.

W nowszych czasach krotochwili tylko czyli farsie pozostawiono wyłączne zadanie bawienia widzów, budzenie w nich śmiechu szerokiego za jaką bądź cenę, a więc i za cenę prawdopodobieństwa, komedyę natomiast przepojono aż zanadto kwestyami poważnemi, wywołującemi sytuacye bardzo ciężkie, niekiedy nawet tragiczne.

Ale dawniej, gdy w całej sile talentu swego tworzył nieśmiertelny autor „Zemsty“, nietylko krotochwila, ale i tak zwana komedya charakte-

rów zapełniała się osobistościami i stosunkami które ani na jedno mgnienie oka nie mogły zmącić spokojnego, pogodnego i wesołego nastroju, a jaknajczęściej za to wywoływały wybuchy śmiechu swobodnego, żadną nie zakłóconego troską, ni frasunkiem. Jakoż na 37 sztuk pozostawionych przez Fredrę, jedna jest tylko, której sam autor dodał niezwykłe określenie: „komedya seryo“. Jest nią „Wychowanka“, napisana w wieku podeszłym, a dotykająca jednej z wad społecznych, oddawna zagnieżdżonej, bezmyślnie zazwyczaj tolerowanej, a zgubnej w swych wynikach.

We wszystkich innych, chociażby nawet autor poruszał sprawę w gruncie bardzo ważną, jak np. w „Cudzoziemczyźnie“, roztacza ją wszakże w starciach tak powierzchownych, lekkich i zabawnych, że powaga życia nie tamuje wylewów dobrego humoru i pogodnego usposobienia.

A jeżeli tak uszczuplone są szranki dla działalności ludzi wogóle w komedyi dawniejszej, to tembardziej zacieśnionemi się przedstawiają dla kobiety. Że polem jej działania jest rodzina czy to na wysokich szczeblach drabiny społecznej, czy też na najniższych; że o pracy samoistnej i o stanowisku niezależnem niema tu nigdzie mowy, rzecz to bardzo naturalna, bo w czasach, gdy komedye Fredry były pisane, innej szerszej dziedziny życia nie znały kobiety nasze w praktyce i dopiero w teoryi rozprawiać o niej zaczynały.

Ale to jest rzeczą znamienną, że w tym obrębie stosunków domowych komedyopisarz nie maluje nam wewnętrznego świata myśli i uczuć kobiety, jakim on jest sam w sobie, ani też nie kreśli nam szczegółowego obrazu matek, córek, przyjaciółek; rzadko kiedy dotyka sprawy zapatrywania się kobiet na stosunki majątkowe; a prawie wyłącznie stawia nam kobietę wobec mężczyzny w roli panny na wydaniu lub żony.

I tu wszakże unika autor starannie takiego powikłania, któreby, groźnem będąc, wymagało od kobiety wyjawienia całej potęgi duszy; owszem przeszkody, stojące na drodze dwojga kochających się osób, pozornie tylko bywają znaczne, w gruncie zaś usuwają się za lada potrąceniem; a wewnętrzne kolizye prawie nigdy nie nabierają takiej siły, ażeby kogokolwiek o rozpacz przyprawić mogły. Wprawdzie czasami mówią o niej osoby interesowane, ale widz lub czytelnik doskonale rozumie, że to tylko przesada chwilowo podbudzonej wrażliwości. Nawet gdy raz jeden w „Mężu i żonie“ wziął Fredro za temat nietylko podejrzewaną, ale istotną, faktyczną niewierność małżeńską, to się tak swobodnie, bodaj czy nie lekkomyślnie, po tym temacie prześliznął, że do groźnych powikłań wcale nie dopuścił.

Z bardzo tedy nielicznemi wyjątkami niema u Fredry kobiet złych, przewrotnych, zepsutych, znikczemniałych, ale niema też takich, któreby-śmy wielbić musieli: Jest natomiast dużo po-

wabnych, miłych, zdrowych, najmniejszym śladem nerwowego rozdrażnienia nienacechowanych; a niemniej wiele jest takich, co do głośnego, a nawet hucznego śmiechu nietylko pobudzić, ale i zmusić są zdolne.

Bo galerya postaci niewieścich, stworzonych przez Fredrę jest niepospolicie bogata: 84 osobistości uwija się po niej lekko, zgrabnie, z wdziękiem, lub też z komicznemi grymasami i pretensyami.

Przyglądać się szczegółowo wszystkim 84-m byłoby niewątpliwie rzeczą nużącą i bezużyteczną; nie wszystkie bowiem posiadają indywidualność wybitną, którąby warto było roztrząsać i studyować, owszem większość ich może się najlepiej uwydatnić, gdy będzie rozpatrywaną w grupach ogólniejszych, a niektóre tylko o silniej zarysowanych konturach dokładniejszej poddamy analizie, tak jak gdy z pośród tłumu znajomych wydzielamy osoby ukochanych przyjaciół lub też postaci charakterystyczne.

Przedewszystkiem jednak trzeba zauważyć, że Fredro należał do tej grupy myślicieli i artystów, co o kobietach wogóle mają nadzwyczaj pochlebne, wielce dodatnie, chociaż bynajmniej egzagieracyą nie grzeszące wyobrażenie. Znamy je z jego poezyj, jak niemniej i ze zbioru jego maksym, zatytułowanych „Zapiski Starucha“; możemy więc śmiało, bez obawy zaprzeczenia, jemu samemu przypisać pochwałę kobiet włożoną w usta Edwina, bohatera tej dzi-

wnej a oryginalnej komedyjki, która ma napis: „Odludki i poeta“. Na tyradę zgorzkniałego Astolfa, widzącego w kobiecie samą tylko płochość i zmienność, odpowiada Edwin z zapałem, ale i rozwagą, że nie chce potępiać całości z powodu małej złej cząstki i obiecuje czcić płeć piękną, dopóki w cnoty wierzyć będzie; bo — jak powiada:

Pierwszy mój uśmiech usta do kobiety wzruszył,
Pierwszą łzę moją oddech kobiety osuszył,
Pierwsze słowo jej mowa kształciła pieszczona,
Do kobiety-m najpierwej wyciągnął ramiona,
I kiedy w mgle dzieciństwa matkę poznawałem,
Nie wiedząc, co kochanie, kobietę kochałem.

A wskazawszy te sympatyczne węzły, któremi od niemowlęctwa zespala się kobieta z całym szeregiem pokoleń, nie pomija Edwin wpływów dodatnich, jakie uczuciem swem i życiem wywiera matka na usposobienie synów. Jeżeli od surowego ojca — powiada Edwin — nauczyłem się sztuki cierpienia i stałości w cnocie, to nie mniej zawdzięczam pieszczotom matki, która

Dobroć, miłość, cierpliwość, najświętsze zasady,
Wpajała w młode serce własnemi przykłady.
I poznałem, gdym przejrzał lat młodych ciemnoty,
Że życie dobrej matki — pierwszą szkołą cnoty.

Zaszczepienie w duszy najsilniejszych, bo zasadniczych uczuć i upodobań — oto wspaniałe

dzieło dobrej matki, a podtrzymywanie ich i ożywianie — dziełem zacnej kobiety wogóle.

Przytoczywszy atoli ten piękny pogląd na dodatnie oddziaływanie pierwiastku niewieściego w społeczeństwie, trzeba zaraz dodać, że go Fredro nigdzie w plastyczne nie przybrał kształty; nie dał nam obrazu matki, któraby rzeczywiście najwznioślejsze zasady własnym przykładem wpajała w serca dzieci, nie dał nam obrazu siostry, któraby dobroczynny wpływ wywierała na swych braci, nie dał nam obrazu kochanki, któraby szlachetnością swoją wyszlachetniała ukochanego.

Czyżby takich wzorów nie widział wkoło siebie, lub czyżby nie potrafił taki mistrz w kreśleniu żywych postaci odmalować owych wzorów? Niewątpliwie nie; wiemy z innych pism jego, tak gorzko pod koniec życia nastrojonych, że znał i czcił w życiu ideały niewiast szlachetnych, a o zdolności jego twórczej powątpiewać nie podobna; wykluczył zaś z komedyi swoich postaci całkiem dodatnie zarówno mężczyzn jak kobiet, dlatego, że charakter komedyi chciał utrzymać w ściśle komicznych obrębach. Najpiękniejsze więc nawet, najsympatyczniejsze i najukochańsze jego osobistości, muszą mieć bodaj drobniutką łateczkę komizmu w najwykwintniejszym zresztą smaku, która je niekiedy tem milszemi, tem prawdziwszemi czyni.

1.

Po tych wyjaśnieniach i zastrzeżeniach, możemy już przystąpić do przeglądu kilku grup niewieścich, jakie w komedyach Fredry upatrzyć się dadzą.

Zacznę nie od najważniejszej, ale od najmniej oryginalnej, najmniej z obserwacyi życia naszego wziętej, jako spuścizna po dawnym teatrze francuskim odziedziczonej. Mówię tu o tych sprytnych, zwinnych, przebiegłych, dowcipnych, w moralności wcale nieskrupulatnych pokojówkach, które w dawniejszej komedyi tak wielką odgrywały rolę, a które i u Fredry w dość znacznej ilości się znajdują. Ogólnie można ich scharakteryzować słowami starego sługi w „Wychowance“:

Najgorsze w garderobie te młode dziewczęta:
Na ludzkie udręczenie dał im Bóg pyszczęta...

W szczegółach bardzo są do siebie podobne te wszystkie Józie, Fruzie, Zuzie, Rózie; przejawia się w nich *typ* pokojówek. Wśród nich wyróżnić chyba wypadnie Justysię z „Męża i żony“, już tem zewnętrznie od innych odszczególnioną, że umie po francusku i ma wyższą ogładę, tak, iż listy pisane do swej pani mogłaby przyjąć z pewnem prawdopodobieństwem jako do siebie zwrócone. Ulubieńców szuka ona nie wśród służby, ale wśród panów i przebiera

między nimi dowoli „gdy inna miłość *bezpieczna* się darzy“. A za broń najskuteczniejszą w razie grożącj burzy, uważa prócz swych powabów, „łzy, przysięgi, rozpacz i szlochanie“. Nie kocha naprawdę nikogo, lecz umie z każdego stosunku korzyść dla siebie wyciągnąć. Przewrotną jest, ale tę swoję właściwość tak lekko bierze — podobnie zresztą jak jej otoczenie — że wstrętną przez to bynajmniej się nie staje. Jest ona u niej raczej dowodem sprytu i przytomności umysłu, aniżeli zepsucia moralnego.

Dla przeciwieństwa z temi powiewnemi, a przynajmniej poskocznemi istotami, zestawmy grupę kobiet ciężkich, rubaszych, którym nigdy słowa dobitnego nie zabraknie, a nieraz bujną kaskadą ich wymowa spada na głowy nieszczęśliwych słuchaczów, po większej części ich mężów.

Nosi ta grupa niewiast oddawna u nas przyjęty, niezbyt miły w brzmieniu, lecz nader znamienny przydomek: herod-baba... Niemniej charakterystycznie, choć nieco gminnie określa ją jedna z osób Fredry, mówiąc: „To baba! jak dwa dyabły i jeszcze coś z górą!“ Któż sobie po tej dobitnej definicyi nie przypomni sławetnej Małgorzaty z „Nowego Don Kiszota“, przed którą wszystko drży w karczmie z mężem na czele, albo owych urzędniczek rzeczypospolitej babińskiej z „Gwałtu co się dzieje“: Urszuli-burmistrza, Barbary-pisarza i Agaty-bakałarza, oraz dowódcy straży, przed któremi ich mężo-

wie nie śmią się nawet głośniej odezwać, a cóż dopiero im się w czemkolwiek sprzeciwiać. Z wyższej sfery społecznej jest rola Marty, żmudzkiej sekutnicy, odegrana przez Julię w krotochwili „Pierwsza lepsza“, by fantastę Alfreda zwrócić ku sobie.

Nie przybraną już tylko maską, ale osobistością żywą jest Klotylda w komedyi „Co tu kłopotu!“ procesująca się i grzebiąca jednego męża po drugim, ale gotowa zawsze do nowego procesu i do ponownego wyjścia za mąż, bo, jak powiada z całą pewnością siebie, — nie jest zadaniem niewiasty ślęczenie przy grobie:

Mąż narzędziem bez końca, nigdy nie umiera,
Która straci jednego, drugiego wybiera
I jak każe przestroga spartańskiej kobiety,
Tylko z nim lub na nim musi dojść do mety.

Już pierwsze jej ukazanie się na scenie doskonale ją charakteryzuje: Jako jedna z kandydatek do poślubienia Albińskiego wraz z zapisanym mu majątkiem, zjawia się uzbrojona w ogromny zwój dokumentów gienealogicznych, wywijając nim jak pałaszem, przez co obecnych od siebie wystrasza, a opóźnienia się swojego przyczynę wypowiada w słowach: „Nie dalej, jak przedwczoraj mężam pochowała“, a gdy ktoś zrobił uwagę, że czasu nie traci, mówi spokojnie: „na tem sztuka cała“. Gdy się doda, że jest szpetna i stara, nie potrzeba już będzie dłużej przy niej bawić.

Obok tej energii rubasznej i ciężkiej niezbyt może niestosownem będzie miejsce dla energii wdzięczącej się tych panien czy wdów „półwiecznych“, które nie zwątpiły jeszcze o potędze swych wdzięków i sądząc naiwnie, że całe legiony mężczyzn na nie czyhają, nie chcą się okazywać nieczułemi i same im, jak mogą, ułatwiają przystęp do siebie, bo się im panieństwo czy wdowieństwo mocno sprzykrzyło. W malowaniu tych żółkniejących kwiatów Fredro był mistrzem i niejedną stworzył scenę wesołą, która nadługo w pamięci widzów pozostaje. Wpada on nieraz w karykaturę, ale bo też postaci przezeń w tym względzie za wzór wzięte same się o taką przesadę niemal napraszały. Pretensyonalność, podniesiona niestosownym do wieku strojem, nieograniczone zaufanie w sobie samych, wiara w niezgłębioną naiwność mężczyzn tam, gdzie idzie o powab niewieści: narzucanie się ze swem uczuciem, podchwytywanie najbłahszych objawów jako dowodów niezbitych wrzącej dla nich miłości, a przytem nadzwyczajna łatwość, z jaką się pocieszają po stracie mniemanych wielbicieli, przesada w minach, giestach i słowach: oto cechy, które w tem ogólnikowem streszczeniu nie mogą się ukazać w całym swym komizmie, ale które uplastycznione na scenie wywołują prawdziwą kanonadę śmiechu.

Pomijając takie figury jak pani Orgonowa, pani Dyndalska i panna Aniela w „Damach i huzarach“, które, jak widać z samego ich opisu

przez komedyopisarza: „jedna starsza i grubsza od drugiej“, dla wywołania jedynie wrażeń komicznych zostały stworzone, zatrzymujemy się na chwilę przy „ciotuni“ Małgorzacie i pannie Bobiné z „Przyjaciół“.

Od pierwszej sceny, od owej sceny z pająkiem, który według słów staroświeckiego komplemencisty, szambelana, „wziął za bukiet wdzięki Małgorzaty“, aż do ostatniej, kiedy „ciotunia“ przekonawszy się, że Zdzisław, na którego z całą ślepotą zarozumiałości rachowała, ma już żonę, zwraca się napowrót do szambelana i mówi do niego: „bożyszcze“! — jest Małgorzata typem nawskroś i szczerze komicznym, a każde jej słowo, ruch każdy przez sprzeczność rzeczywistości z urojonemi wdziękami sprawia tak doskonały efekt artystyczny, że się przesady i karykaturalności prawie nie spostrzega, bo to karykatura gienialna! Trąci ten typ staroświeczczyzną, to prawda; ale za taki podaje go sam Fredro, nazywając Małgorzatę wspólnie z szambelanem „przesłych wieków chlubą“. Pyszną jest, czy kiedy prosi Edmunda udającego, że ma rękę zranioną, by ją jedną choć ręką objął, czy kiedy zniecierpliwiona jego ociąganiem się, które bierze za nieśmiałość, sama się rzuca w jego objęcia i przyjmuje pocałunek w powietrze rzucony za objaw gorącej namiętności i lęka się już o życie ukochanego, bo pewną jest, że „tu krew popłynie“, czy kiedy rozstając się z szambelanem sądzi, że mu cios zabójczy zada i podsuwa

mu flaszeczkę, wołając: wąchaj, a potem widząc, że zniósł go spokojnie, wyrzuca mu, że nie płacze jak bóbr, nie wije się jak wąż w jesieni, — i oddaje mu pamiątki jako to: igły, srebrny sygnet z wiarą i nadzieją, okulary, listek aloesu, tasiemeczkę, siarniczki i wspomina beczkę i kufelek z jego listami... czy kiedy pociesza młodą i piękną Alinę (ona pięćdziesięcioletnia, do czego bardzo pocichutku się przyznaje), że i na nią kolej przyjdzie, że i ona znajdzie kogoś, co ją pokocha... Takich figur komicznych mało jest w literaturze powszechnej; wykonał ją Fredro z prawdziwie artystycznem zamiłowaniem, zarówno w sytuacyach, jak i w dykcyi, tak, że trudno o bardziej wykończoną postać.

Podobną jest do niej panna Bobiné; ma tę samą, naiwną pewność siebie, tę samą wiarę, że mężczyźni za nią szaleją, tę samą natarczywość we wmawianiu w nich uczuć; dodatkową jej właściwością jest, iż lubo wszystko w Polsce mieni barbarzyńskiem, lubo narzeka na pobyt w naszym kraju, opuszczać go przecież nie myśli.

Psychologią tych starych panien i wdów, do których należy doliczyć Podstolinę z „Zemsty“, kreśli Flora, jeszcze jedna stara panna występująca w „Ciotuni“ obok Małgorzaty, ale różniąca się od niej stanowczo, bo zgorzkniała i gotowa chwycić się środków nieuczciwych, by sobie męża i znośny byt materyalny zapewnić. Ona świadomie wyjaśnia sobie tę pochopność,

z jaką podstarzałe kobiety za cień chwytają, byle się pieścić nadzieją, że potrafią obudzić miłość. Małgorzata i Bobiné na te refleksye nie wpadają, bo z natury wesołe i pewne siebie, ale mimowolnie, bezwiednie są posłuszne motywom, wypowiedzianym przez Florę. W latach młodości lekceważy „powszechnie wielbiona“ jedno serce więcej —

Ale kiedy już ciszej, coraz ciszej wkoło,
Kiedy już coraz częściej zasępia się czoło,
Kiedy oko przygasłe w przeszłości już czyta,
Liczy lata stopione, o korzyść z nich pyta;
A te czucia pieszczące, od świata karmione,
Gdy już świat o nas ucichł, ucichły i one;
Wtedy leżą w przeszłości te wspomnienia blasku,
Jak z wystrzelonej racy gdzieś papier na piasku:
Wtedy natura-matka powraca do domu —
Chcemy dać serce — lecz ach, nie mamy dać komu.

Inaczej czują i przemawiają kobiety, które we właściwym czasie oddały swe serca i spełniły obowiązek żon i matek. Nie mają powodu do goryczy, patrzą pogodnie w przeszłość, lubią sobie przypominać doznane niegdyś przyjemności, nie zazdroszczą ich młodszym, owszem do nich dopomagają. Ale Fredro przelotnie tylko i bardzo ogólnikowo kreśli takie postaci, dodając im zawsze jakiś drobny rysik komiczny, który nie osłabiając dla nich sympatyi widza, czyni je odpowiedniemi do grania roli w komedyi według wyobrażeń dawniejszych pojętej. Taka np. pani Dobrójska w „Ślubach panień-

skich“, dobra jak jej nazwisko pokazuje, wyrozumiała, pobłażliwa, jest trochę powolną w ruchach z powodu temperamentu i wieku, a ta jej powolność jest potrzebną i wyzyskaną w komedyi, gdy zdyszana wyznać musi, że prędzej biedz już nie potrafi, by zawikłaniu koniec położyć.

Naiwnością jednak byłoby sądzić, że małżeństwo samo tak dobroczynny wpływ wywiera na wyrobienie charakterów. Chroni ono od pewnych wad czy zdrożności, ale też otwiera szranki innym. Dość sobie przypomnieć owe trzęsące całem swem otoczeniem kobiety, o których dopiero co mówiłem; dość napomknąć o tej dumnej, nieprzystępnej, lubiącej bezwarunkowe posłuszeństwo dla swych skinień, chwalącej się wciąż swoją przenikliwością, która ją zawodzi, spoglądającej na wszystko i wszystkich z góry Kasztelanowej w komedyi „Dwie blizny“, co z nieocenioną swą Figaszewską, uosobieniem pokory, tak doskonały kontrast, a zarazem taką pyszną parę stanowi.

Przedstawiając jednak śmieszności, Fredro zgodnie ze swojem pojęciem o komedyi, kobiet całkiem złych i zepsutych prawie zupełnie nie malował. Wśród utworów jego pośmiertnych, znajduje się jeden, wspomniana już „Wychowanka“, gdzie występują dwie kobiety przewrotne: Regina, żona pana Morderskiego, i jej siostrzenica Paulina.

Obie, nie śmiejąc otwarcie wystąpić przeci-

wko planowi Morderskiego, który chce wydać swą wychowankę Zofię za mąż, przeznaczając jej znaczny posag, posługują się najnikczemniejszymi środkami, nie wyłączając potwarzy, by Zosię zgubić i jej posag zagrabić. Złośliwy dowcip, którym ich, a szczególniej Paulinę obdarzył komedyopisarz, jest jedyną umysłową zaletą, co im pewną wartość artystyczną nadaje; ale niejasność stosunku Reginy do męża, nieprawdopodobieństwo, iżby przy takiem usposobieniu najprzód wychowawczyń i opiekunek, a potem towarzyszek, mogła Zosia była wyrość na tak naiwną dziewczynę, odejmuje tym figurom podstawę psychologiczną i każe je uważać za nieudatne próby autora, przyzwyczajonego do jasnych, przejrzystych, wesołych osobistości, a zmuszającego się do odtwarzania istot mrocznych i zagadkowych.

W komedyach, za życia autora grywanych, jest jedna tylko kobieta występna — to Elwira z „Męża i żony“. Ma ona świadomość swojej winy, smuci się i płacze, zarówno z obawy opinii jak z niechęci do dróg krętych, do udawania i fałszu. Wszczepione za młodu poczucie obowiązku i prawości nie zanikło w niej jeszcze; pociągnięta namiętnością schodzi wprawdzie na ubocze, nie daje się wszakże przekonać sofizmatem Alfreda, że natura, włożywszy w każdą istotę zaród płomieni, „których czarująca siła byt nieczuły w życie mieni“, tem samem każdą miłość uprawnia... Ona czuje i wie, że tak nie

Alfreda, by je poza dom wynieść, powierza tę czynność pokojówce, która zewsząd, gdzie mogła zgarnąć, zgarniała pakiety: to ze środka kanapy, to z pod krosienek, to ze stolika, to z za biurka, to z za łóżka, t. j. zewsząd, gdzie je roztargniona jej pani wtykała; nie zgadła tylko Justysia i sama Elwira musiała jej z westchnieniem przypomnieć, że się znajdują jeszcze... za portretem jej męża i pod ołtarzykiem, przy którym modliła się codzień. Tak jest. W tej ptasiej główce i serduszku doskonale się mieści tuż obok siebie modlitwa i bileciki kochanka, miłość bliźniego i zwodzenie męża, westchnienie i śmiech; przejście od jednego uczucia do drugiego nic a nic ją nie kosztuje. To też dla tej prawdziwie „wietrznej“ istoty komedyopisarz nie przeznaczył innej kary nad zawstydzenie. W chwili kiedy w największym może ferworze, troszeczkę zapewne udanym, karci męża za miłostki, wypadają jej z szala owe pakiety listów, wydobyte ze wszystkich kątów, z za portretu męża i z pod ołtarzyka, tamują płynność jej wymowy i zmuszają do odwrotu.

W tej całej historyi Elwiry znajdujemy odblask tego lekkomyślndgo obyczaju, jaki za przykładem Francyi rozpowszechniać się zaczął wśród warstw zamożnych pod koniec XVIII i na początku XIX stulecia. Dzisiejsza komedya już nie prześlizguje się tak swobodnie po sytuacyach podobnych; więcej odpowiedzialności moralnej wymaga od kobiety, licząc zarówno

jest, że miłość nie usprawiedliwia bynajmniej zwodzenia męża, ale zbyt wielką jest jej lekkomyślność, zbyt lęka się o utratę Alfreda, by chciała i mogła się zdobyć na postępowanie otwarte. Jeżeli jej przychodzą na myśl uwagi smutne i westchnienia za „duszy niewinnej zaletami“, to głównie z tego powodu, że widzi po przez gorące zapewnienia Alfreda, iż już jej tak jak dawniej nie kocha; łatwo też daje się wprowadzić przezeń w dobry humor, i rozpocząwszy od ubolewań i smutku, kończy na wyśmiewaniu męża, na spędzaniu nań winy za własne swe postępowanie.

Głębi nie zna jej dusza, myśl poważna jej cięży, usuwa ją więc coprędzej; wyćwiczona jest natomiast w przebiegłości i kłamstwie, ale posługuje się niemi tak zabawnie, że oburzenia wywołać nie może i tylko wzmaga komizm sytuacyi. Czyż można na nią się gniewać, gdy dla usprawiedliwienia swego zbyt rychłego powrotu z kościoła, powiada, że nie chciała, by woźnica marzł na mrozie, a na uwagę męża, że mrozu wcale nie ma, że jest owszem gorąco, odpowiada bez najmniejszego zakłopotania: „czy doprawdy nie zimno? — więc mi się tak zdało“ i zaraz przeskakuje do uwag ogólnych, ażeby się nie zaprzątać sprawą tego nieszczęsnego mrozu: „Ach, mój mężu, mów co chcesz, licz między przywary, Litość i dobroczynność nigdy nie ma miary; Ach! ludzkość bóstwem mojem!“... Czy *można ją* strofować, gdy przy zbieraniu listów

Alfreda, by je poza dom wynieść, powierza tę czynność pokojówce, która zewsząd, gdzie mogła zgarnąć, zgarniała pakiety: to ze środka kanapy, to z pod krosienek, to ze stolika, to z za biurka, to z za łóżka, t. j. zewsząd, gdzie je roztargniona jej pani wtykała; nie zgadła tylko Justysia i sama Elwira musiała jej z westchnieniem przypomnieć, że się znajdują jeszcze... za portretem jej męża i pod ołtarzykiem, przy którym modliła się codzień. Tak jest. W tej ptasiej główce i serduszku doskonale się mieści tuż obok siebie modlitwa i bileciki kochanka, miłość bliźniego i zwodzenie męża, westchnienie i śmiech; przejście od jednego uczucia do drugiego nic a nic ją nie kosztuje. To też dla tej prawdziwie „wietrznej“ istoty komedyopisarz nie przeznaczył innej kary nad zawstydzenie. W chwili kiedy w największym może ferworze, troszeczkę zapewne udanym, karci męża za miłostki, wypadają jej z szala owe pakiety listów, wydobyte ze wszystkich kątów, z za portretu męża i z pod ołtarzyka, tamują płynność jej wymowy i zmuszają do odwrotu.

W tej całej historyi Elwiry znajdujemy odblask tego lekkomyślndgo obyczaju, jaki za przykładem Francyi rozpowszechniać się zaczął wśród warstw zamożnych pod koniec XVIII i na początku XIX stulecia. Dzisiejsza komedya już nie prześlizguje się tak swobodnie po sytuacyach podobnych; więcej odpowiedzialności moralnej wymaga od kobiety, licząc zarówno

na głębsze poczucie obowiązku jak i na silniejszy rozwój zdolności refleksyjnych. W czasach i warstwach, które malował Fredro, Elwiry uważały sobie za pewnego rodzaju wirtuozyę oszukanie zobojętniałych a zarozumiałych mężów, oddawały im wet za wet jakby w grze jakiej, brały życie za zabawkę i stosownie do tego pojęcia postępowały. Upokorzenie ich, zawstydzenie, przez grę jeszcze lepszą lub przez przypadek, wydawało się komedyopisarzom dostateczną dla nich karą. Wacław, dostawszy listy do swej żony pisane, myśli tylko o tem, ażeby uniknąć śmieszności, tak, nic więcej, tylko śmieszności: niechże więc to będą listy do Justysi pisane, tembardziej, że je uznał za głupie trochę...

2.

A teraz przejdźmy do młodych panien. Jest ich tłum w komedyach Fredry. Wszystkie ładne, zdrowe, hoże, mocno uczuciowe, serdeczne i dobre, a przytem energiczne, śmiałe, w słowach tylko uległe, ale nie w postępowaniu, którem własną jedynie kierują wolą. Fredro nie lubił tych truś milczących, tych niewiniątek naiwnych, które własnego zdania nie mają lub go nie śmieją objawić. W całym jego repertuarze *znajduje* się jeden tylko cichy, pokorny kopciu-

szek, to poczciwa, ale także po swojemu energiczna Rozalka w komedyi „Co tu kłopotu!“ Wszystkie inne wiedzą dobrze, czego chcą, i dążą do urzeczywistnienia swych chęci przebojem albo podstępem. Tem są śmielsze, że się znajdują zazwyczaj w położeniu szczęśliwem, w otoczeniu osób kochających lub przynajmniej takich, nad któremi łatwo zapanować, lub których wywieść w pole mogą. Nie znamionuje ich oczywiście jakaś odwaga nieustraszona, boć to nie są bohaterki dramatyczne; przy pozorze nawet groźnego niebezpieczeństwa, przechodzą łatwo z wielkiej w siebie ufności do komicznego przestrachu i płaczu; ale w zwykłych warunkach życia umieją sobie doskonale dać rady. Kochają szczerze, serdecznie, głęboko; każda z nich prawie mogłaby powtórzyć ukochanemu śliczne słowa, jakie komedyopisarz włożył w usta Zuzi, córki oberżysty z „Odludków i poety“:

Ty wziąłeś moją duszę, ja nie mam jej w sobie;
Myślę, gdy ciebie słucham, żyję, gdym przy tobie,
W tobie mój los obecny, moja przyszłość cała,
Ty nie tracisz nadziei, jam ją odzyskała.

Pokochawszy, przestają niemal myśleć i czuć same przez się; widzą wszystko oczyma ukochanych, ich zdania poczytują za prawdy niewątpliwe, tak, że powtarzają je bez zmiany; żeby uwierzyć ich twierdzeniom, nie wymagają żadnych dowodów.

Czy takiemi pozostaną po zamążpójściu? By-

łoby to dowodem zbytniej ufności w trwałość wzruszeń, gdybyśmy tak sądzili. Stan psychologiczny narzeczonej jest inny aniżeli mężatki; więc też cały szereg myśli i uczuć inaczej się musi układać w duszy przed zamęściem i po niem. W życiu rzadko się zdarza, by żony stawały się takiemi jak pani Jowialska, która jest echem tylko swego męża i z zachwytem słucha tysiąckrotnie powtarzanych bajeczek i przysłów, ledwie kiedy niekiedy występując z protestem zatrwożonej skromności: oj figle, figle!... Częściej natomiast, te, które przed ślubem patrzyły oczyma swych ukochanych, nie zmieniają wprawdzie metody po ślubie, ale zmieniają osoby, których oczy im się podobają, i szczególnie wiarogodnemi wydają im się zwierciadłami...

Dawna komedya nie troszczyła się o to, co będzie po zapadnięciu kurtyny; dość było dla niej, gdy wywiódłszy na scenę urocze panienki, doprowadziła do spełnienia ich życzeń najgorętszych. Dla nich to czar istnienia i miłości roztaczała w całej pełni, a te przeszkody, jakie stawiała na drodze urzeczywistnienia ich pragnień, służyły jedynie do tem żywszego odczucia szczęścia. Oczywiście te piękne, młode i dobre istoty mają swoje słabostki i wady, z których poprawia je komedya, wystawiając na próbę, ale nie mają naturalnie te wady znaczenia zakorzenionych skrzywień, któreby się wyprostować nie dały.

Najczęściej u Fredry zdarza się ten wypadek,

że dziewczęta dobre, brzydzące się fałszem, posługują się podstępami, wykrętami, udawaniem, gdy chodzi o przezwyciężenie, czy usunięcie przeszkód, ich uczuciu stawianych. Taką jest Julia w „Cudzoziemczyźnie“ i druga Julia w „Ożenić się nie mogę“, taką jest Zofia z „Dam i huzarów“, oraz Zofia z „Listu“, Rózia z „Dożywocia“ i wiele innych. Z nich może najenergiczniej odmalowaną została Zofia z „Zrzędności i przekory“, owa Zofia, co to nie lubi czekać na cokolwiek, nie chce ślepo wierzyć lada jakiej radzie, zwłaszcza, gdy ta sprzeciwia się jej zamiarom, pragnie i miłości i szacunku świata i bez ogródki powiada swym kłócącym się opiekunom: „Róbcie, co tylko chcecie, ja męża mieć muszę“. Opiekunowie dobrzy może dla płochych dzieci, ale dla niej!... „Ja sama — powiada — potrafię się rządzić: nie potrzebuję, nie chcę w niczem mieć zawady; nikt-by mi, gdybym chciała, nie dał tutaj rady“. Z zupełną świadomością występuje przeciwko woli stryjów i wyjaśnia sobie przyczynę ich niechęci względem jej zamęścia: „Sami kochać nie mogą, to i drugim bronią!“ Będzie to w przyszłości rzędziocha nie lada!

Jako inny rodzaj wad drobnych w pannach przedstawia Fredro chwilowe oszołomienie wskutek czytania romansów i wytworzenia sobie przesadnych wyobrażeń o życiu, urojeń niemożliwych do spełnienia, lub w skutek próżności.

Najbledszą postacią w tym względzie jest

Zofia z „Cudzoziemczyzny“. Daje się ona unieść powierzchownej błyskotliwości, wzdycha do świetnych apartamentów, hucznych zabaw, wielbi zagranicę, bo ją tem uwielbieniem przejął fałszywy wojażer; rychło jednakże jej poczciwe przywiązanie do wioski rodzinnej i zdrowy rozsądek biorą górę nad rozbujaną wyobraźnią.

O wiele żywiej odmalowaną została Flora, córka „Geldhaba“, która z Zofią łączy się pokrewnym rysem lgnienia do powierzchownych błyskotek, ale której dusza nosi prócz tego silniejsze znamię czasu: sentymentalność. Córka zbyt szybko wzbogaconego dorobkiewicza, wystawnego skąpca, który wszystko zrobi dla popisu, dla rozgłosu, dla stosunków z domami arystokratycznemi, ale ma serce zamknięte dla nieszczęść znoszonych w ukryciu, otrzymała modne wychowanie, jakie panny z zamożnych domów na początku wieku XIX zazwyczaj odbierały. Troszczono się w niem bardzo o wykształcenie tak zwanych talentów; muzyka, rysunek, obowiązkowe uwielbienie dla poezyi i piękna natury, zachwyt nad ładnym stylem, afektowana czułość i delikatność, wznoszenie się myślą w sfery nadobłoczne były czynnikami wytwarzającemi wiele dodatnich przymiotów w osobach w ten sposób ćwiczonych, ale prowadziły też do niejednej śmieszności, która wynikała z niezachowania miary w objawach podrabianego na zimno zapału i uniesienia, lub uczuć

tkliwych i rzewnych. Przyzwyczajono Florę do tego, że panna dobrze wychowana powinna się okazywać do łez skłonną, do wzruszeń pochopną, do entuzyazmu gotową. Zapewne nie miała jeszcze czasu wypróbować tych wskazówek we własnej praktyce, i gdy się zdarzyła sposobność wystąpienia ze swem wykształceniem wobec księcia, recytowała swoje przemówienia jak lekcyę wyuczoną na pamięć, uprzedzając zaraz z góry, że lubiąc czytać bez względu na treść, czuje się rzewnie usposobioną i „nad przyjemnym często stylem płacze". Jak tylko ujrzy książkę, czuje w sobie zaraz coś ... „co nie ma nazwiska, co sprowadzając uśmiech, razem łzy wyciska". Zapewnienie to wcale śmiesznem-by się nie wydało, gdyby Flora rozumiała i czuła naprawdę, co mówi, gdyby myśl swoją sformułowała jako zamiłowanie w humorze powieściopisarzów angielskich, polegającym właśnie na takiej mieszaninie uśmiechów i łez, rzewności i satyry; — ale Flora do takiej refleksyi nie zdolna, przynajmniej w tej fazie, w której ją na scenie poznajemy; ona chciałaby się tylko przedstawić księciu w postaci najpowabniejszej według ówczesnej mody, w postaci dziewczęcia, co wylewa łzy nad losem Heloizy, co smakuje w tkliwym Floryanie, czułym Gesnerze i w dumach boskiego Osyana. Ona chce wykazać przed księciem różnostronność swoich talentów; biegłość w muzyce, śpiewie, rysunku:

Chwytam gitarę, śpiewam zdrojem łez zalana;
Zdaje mi się, najczulsze wybierając tony,
Że dźwięcznej lutni barda dotykam się strony.
Z Kornela, Krebilona lub Rasyna dzieła
Scenę, która mnie mocą najwięcej ujęła,
Wnet ołówkiem na papier dokładnie przenoszę;
Tak, we wszystkiem znajduję czucie i rozkosze;
One są mym żywiołem, nauki — zabawą.

Ale wszystko to mówi jedynie dla popisu. Może zresztą naprawdę znajduje przyjemność w tych książkach i zajęciach, o których opowiada, ale jako córka praktycznego ojca, sama też ma praktyczne na widoku cele; umie przeprowadzić dokładną granicę między sferą poezyi a dziedziną rzeczywistości, umie mówić chłodno z odrzuconym Ludomirem, nauczając go, że „żale, rozpacze w miłosnym zawodzie piękne są w elegii, trenach lub też w odzie“, że „dla układu czułego“ i „poetycznych obrazów“, przyjęłaby może nawet straszne przekleństwa; ale że tak w zwyczajnej rozmowie, w której nie chodzi o podobanie się, „skargi męczą i nudzą“. Jej pospolita powierzchowna natura przejawia się w całej okazałości komizmu, kiedy w myśli swej zostawszy już księżną, przygotowuje się do roli, jaką odgrywać będzie w salonie:

Wtedy sunąc szkło z góry, brzeg na brwiach opieram,
I powoli nakoło z uwagą pozieram;
Każdy już niecierpliwy, czy mu wzgląd oznaczę,
Sześć razy mi się kłania, nim go raz zobaczę.,.

Poczem następują ukłony „według rangi każdego“, które złączone z ukłonami Geldhaba wobec listu księcia tworzą jednę z najkomiczniejszych scen w teatrze.

Wreszcie nietylko powierzchowną i płytką, ale i prostaczą okazuje się Flora, gdy pokost edukacyi wykwintnej odrzuciwszy, wśród rozmowy z szorstkim Majorem mówi na stronie słowa tak podobne do tych, które później wyjdą z ust Telimeny: „Cóż gadać z tym dragonem! gdybym się nie bała, zarazbym mu, niestety, oczy wydrapała“.

Mimo to, może zbyt surowym okazał się młody autor „Geldhaba“, gdy Florę na koszu osadził; wady, które w niej odkrył, można było policzyć na karb zaślepienia młodości i fałszywego wychowania; poprawić się z nich jeszcze niewątpliwie mogła.

W późniejszych latach był Fredro wyrozumialszym dla podobnych zdrożności.

Jest w „Panu Jowialskim“ panna Helena, którą należy uważać za produkt okresu romantycznego, tak jak Flora była przedstawicielką doby sentymentalnej. Naczytawszy się dużo górnolotnych poezyj, powieści i rozprawek filozoficznych w duchu idealizmu niemieckiego, pomieszała dobre i złe pierwiastki w swojej nieprzygotowanej do głębokich zacieków główce, przyswoiła sobie zawiłą i mglistą frazeologię, zaczęła krążyć w eterze i śmiesznym sposobem wyrażać często dobre myśli. Wszystko jest dla

niej za poziome wśród zwykłego wiejskiego otoczenia, pragnęłaby jakich tajemniczych wypadków, jakichś niebezpieczeństw, w którychby mogła moc swej duszy wykazać; a obok tego jest zabobonna, wierzy we wszelkiego rodzaju prognostyki. Od kolebki nie mając matki, szła w świat bez skazówki i rady. Otoczona była ludźmi dobremi, ale tylko dobremi, dobremi i dla złych. Książki bez wyboru czytane stały się jej przewodnikami. Nie skaziły jej zacnego serca, lecz wykopały przepaść między nią, a poczciwem, ale poziomem otoczeniem, nauczyły ją frazeologii sztucznej, trochę sfinksowej. Dla scharakteryzowania tej frazeologii dość będzie przytoczyć parę przykładów. Chcąc wyrazić, że krępujące swobodę myśli i uczuć stosunki towarzyskie zmuszały ją niejednokrotnie do szukania samotności, wypowiada tę myśl za pomocą przesadnych przenośni: „Ileż to razy chroniłam się, uciekałam sama za siebie przed zimnemi zarysami marmurowych kolei, w których mnie towarzyskość ołowianym więziła łańcuchem“. A pragnąc wskazać brak rozwoju duchowego w niemiłym sobie narzeczonym, Januszu, tak jego duszę określa: „Jest tylko tlejącem kagańca zarzewiem, nieoczyszczonym promieniem ognia, źródła niezgłębionej wieczności. Zdaje się, iż jedynie dla plastyki został postawiony ręką natury w prądzie czasu“. Śmieszną jest tak mówiąca panna, przypomina Molierowskie *précieuses, ale* zauważyć potrzeba, że tej mętnej fra-

zeologii używa tylko wobec ludzi, w których odczuła wyższe wykształcenie, lub też gdy sama dla siebie myśli swe formułuje; w rozmowie potocznej z osobami „poziomemi“ wyraża się jasno i krótko.

Najkomiczniejszą dla widza, tragiczną dla siebie, staje się w chwili, gdy uwierzywszy w pogłoskę, iż Ludmir jest strasznym opryszkiem, przypomina sobie wszystkie czytane rozbójnicze powieści i przyznaje przed sobą, że go kocha, choć kochać niewolno, dba tylko o jego bezpieczeństwo i powtarza zapewne zapamiętane skąd pożegnanie: „Uchodź, uchodź nieszczęśliwy, ofiaro czarnych losów. Lecz w chwili wiecznego rozstania nie waham się wyznać, że nie sam jeden ulegasz pod krwawym ciosem. Serce Heleny towarzyszyć ci będzie... Jej modły ulatywać będą nad twoją drogą głową. Oby się stać mogły niezłomną tarczą! Oby mogły wyjednać dla ciebie przebaczenie i spokojne nadal życie! A gdy Ludmir pragnie ją uspokoić i każe mieć nadzieję, Helena przejęta swą rolą wskazuje niebo i mówi patetycznie: „Tam!“ Komizm sytuacyi wynika tutaj z kontrastu, jaki zachodzi pomiędzy tragicznym nastrojem Heleny a istotnem położeniem rzeczy, które wcale nastroju takiego nie usprawiedliwia — rozumie się dla widza.

Ośmiawszy dostatecznie w eterze krążącą Helenę, komedyopisarz nie waha się zapewnić jej szczęście, powierzając jej losy Ludmirowi, który śmieszność nastrzępionej frazeologii prze-

niknął i wtórował jej przez cały ciąg sztuki, a mimo to i mimo zabobonów Heleny, pokochał jej dobre, gotowe do poświęceń serce.

3.

Z najświeższych objawów dążenia kobiet do emancypacyi, do wyzwolenia się z przepisów konwenansu, wysnuł Fredro postać Antonii w ładnej a mało znanej komedyi: „Godzien litości", biorąc oczywiście z ruchu emancypacyjnego rysy jedynie komiczne, a mianowicie stosowanie wielkich haseł do drobnych w gruncie spraw i zagadnień.

Antonia, naczytawszy się rozmaitych deklamacyjnych rozprawek o samodzielności kobiet, o rozwinięciu ich strony rozumowej, z tą pochopnością, jaką spostrzegamy zawsze w każdym nowym ruchu myśli, do przechodzenia od teoryi ku praktyce, stawia pierwszy krok samodzielny do pokoju — kawalera. Ale nie jest to bynajmniej dowód lekkomyślności, płochości, słabości lub zepsucia. Antonia całkiem seryo uważa ten krok za dowód kierowania się wyrobionemi zasadami. „Ale proszę pamiętać — mówi wchodząc do Elwina — że jeżeli tu przychodzę, to nie dlatego, że uległam twoim pisemnym *namowom*, bo to dowodziłoby tylko słabości cha-

rakteru — ale przychodzę, bo to zgadza się z mojemi zasadami nieograniczonej wolności, którą kobiety wywalczyć muszą“...

Opieki nad swoją godnością nie przyjmuje, bo nie czuje jej potrzeby, bo sama obronić się potrafi. Przyznaje wprawdzie, że nie ma jeszcze doświadczenia, ale dodaje zaraz, że dużo, bardzo dużo czytała, i że ma nieograniczoną ufność w siłę swego charakteru. Jak wszystkie dumne i w sobie zaufane charaktery, jest ona szorstką i opryskliwą, gdy się jej wydaje, że ktoś ubliża jej godności i za nierozważną poczytać gotów. Gdy przytem trochę próżności i trochę zazdrości kobiecej weźmie się na uwagę, to się nie bardzo zdziwimy tyradą, jaką wygłasza Antonia wobec Laury, którą uważa za niebezpieczną dla swego ojca syrenę. Mówi w niej rzeczy słuszne, gdy powiada, że rozumie tylko złe albo dobre, że przyzwoitość nie pozłoci złego, a dobre w potrzebie bez niej obejść się może. Nie będziemy też jej przeczyli, gdy oświadcza, że minęły czasy rodzinnego tyrańskwa, minęły czasy wymuszonych ślubów, minęła trwoga krat klasztornych. Wprawdzie słuszną Laura robi uwagę, że nikt Antonii temi postrachami nie grozi, ale pojmujemy, że dziewczyna, zadraśnięta w swem uczuciu, chce gorycz serca swego w słowach przynajmniej uzewnętrznić i spółczujemy jej, tłomaczymy jej podejrzliwość, gdy się skarży na los osamotnionej, sobie pozostawionej istoty. „Pani zapewne — mówi do Laury — masz ze-

cenie przepuścić mnie przez rózeczki zbutwiałych morałów, skarcić za niezwykłe moje postępowanie; ale któż temu winien, żem była zmuszoną utorować sobie drogę do szczęścia, o które nikt się nigdy nie troszczył. Odosobniona od wszelkiej styczności ze światem, bez przewodniej przyjacielskiej rady, musiałam sama starać się o rozwinięcie mojego umysłu i o ustalenie mojego charakteru, tak, abym już tylko na siebie rachować mogła; ale żałować tego nie mogę, bo ukułam sobie zbroje wytrwałą na wszelkie niezasłużone pociski". Całe rozdrażnienie, panujące w słowach Antonii zwróconych do Laury, daje się wyjaśnić niepokojem wewnętrznym, wynikającym z potrzeby obrony i tłomaczenia owego pierwszego samodzielnego kroku, jak nie mniej z przypuszczenia, iż Laura może zostać jej macochą.

Dopiero w dalszem jej postępownniu ujawniają się takie czynniki jej duszy, które ją w komicznem stawiają świetle: upór i powoływanie się na wielkie hasła dla zamaskowania swych słabostek i kaprysów. Antonia staje się zazdrosną o Laurę już nie ze względu na ojca, ale na Elwina; wydaje się jej, że ta niebezpieczna syrena zdołała usidlić jej wybranego; z porywczością tedy i próżnością osób słabych, które nie chcą uchodzić za zwyciężone i upokorzone, pierwsza oświadcza, że Elwina kochać przestała, i to oświadczenie obwija w szereg słów wielkich, któremi przedewszystkiem siebie samą

chce utwierdzić w przeświadczeniu, że postępuje dobrze i zgodnie z zasadami. „Z wyższego patrząc stanowiska — powiada do Elwina i jego przyjaciela Dormunda — *pojęłam* uczucie, które miłością nazywają... pojęłam oraz, jakie są niezbędne warunki, aby ją ustalić i uświęcić. Jednym z najpierwszych tych warunków jest zaufanie wzajemne. Zaufaniem tylko trwać mogą węzły dwóch dusz, które się znalazły i ukochały. Tego zaufania już nie mam... Ja to powiadam spokojnie, bez namiętności, bo *siła mojego charakteru* namiętności przystępu nie dozwala... Straciłeś moją ufność... i dlatego już nigdy twoją być nie mogę". Według własnego przyznania się, nie przestała ona kochać Elwina, ale obiecuje sobie dołożyć wszelkich sił, aby zwalczyć „chwilową" boleść duszy... aby się stać „godną wyższego powołania kobiety"...

I żeby spełnić to „wyższe powołanie kobiety" postanawia przez zemstę na Elwinie nie odmówić ręki Dormundowi, który pozornie tylko ma o nią prosić jej ojca. Choćby jej serce pęknąć miało, zapewnia, że tak zrobi, i rzeczywiście potrzeba było długich perswazyj, ażeby ten uporek złamać, ażeby ten kaprys usunąć i myśl Antonii od chęci „owej zemsty" oswobodzić. I wtedy to Antonia zasłużyła w zupełności na surowe słowa Dormunda: „Pani masz rozum, ale nie masz rozsądku. Pani myślisz, że masz silny charakter, a masz tylko upór. Pani napiętrzyłaś, z ułamków źle zrozumianych książek,

opinię o świecie, a świata nie znasz". Nie jednej młodej główçe, która swój upór bierze za objaw silnej woli, a chwilową zachciankę czy uprzedzenie za ugruntowane na podstawie rozumowej przekonanie te słowa Dormunda i to zawstydzenie Antonii powinnyby wiele dać do myślenia.

Na zawstydzeniu kończy się kara Antonii; wychodzi ona za Elwina, którego naprawdę serdecznie kochała. Stąd wnieść można, że Fredro, karcąc ujemności i śmieszności ruchu społecznego kobiet, nie był mu przeciwnym w zasadzie. Mamy na to i inne jeszcze dowody.

W początkach swojej komedyopisarskiej działalności stworzył postać kobiety-autorki, Celiny, w komedyi „List". Pomysł zaczerpnął wprawdzie z niemieckiej powiastki, ale przyswoiwszy go sobie i na grunt ojczysty przeniósłszy, tem samem solidaryzował się z pojęciami przez ten pomysł wyrażonemi. Celina przenosi nas w początki wieku XIX, kiedy jeszcze bardzo niewiele u nas kobiet brało się do autorstwa, ponieważ zajęcie to wykraczało po za obręb wskazanych tradycyą obowiązków niewiasty. Naturalnie jest Celina wyobrazicielką doby sentymentalnej i stylem wówczas najmodniejszym, pełnym „ognia i tęsknoty razem", pisała romans uczuciowy w listach, wypowiadając górnolotnie swój zachwyt nad pięknem przyrody i wzruszeniami serdecznemi. Kryła się jednak z tem zajęciem „najpiękniejszem w świecie", jak powiada,

bo mąż jej, poczciwy, ale ograniczony mieszczuch, mógłby jej wziąć to za złe. Skrytość ta była powodem komicznego zawikłania, które rozplątane zostało dopiero wyjawieniem tajemnicy przez Celinę:

Tak więc, muszę więc wyznać: romans piszę;
Lecz wiedząc dobrze, że w dzisiejszym świecie,
Nie pozwolono mieć rozum kobiecie,
Że każdy za złe zwykle jej poczyta,
Gdy pióro bierze, albo lutnię chwyta,
Kryłam się z pracą, kryłam się, niestety!
Pragnąc zabawy, nie żadnej zalety...

Stawał więc Fredro w rzędzie tych pisarzy, co się starali ułatwić kobietom wejście w szersze szranki pracy społecznej, a nie było to błahą bynajmniej przysługą, bo uprzedzenie przeciw autorstwu niewiast trwało jeszcze niejeden lat dziesiątek, tak, że Korzeniowski w swej „Autorce“ musiał ponownie w tej sprawie głos zabierać.

Tymczasem do autorstwa garnąć się zaczęły i niepowołane, które sądząc, że łatwość tworzenia frazesów i dobierania rymów stanowi dostateczną kwalifikacyę do zawodu literackiego, zapisywały stosy papieru, a nie znajdując na nie ochotnych nabywców, z własnej szkatuły na druk ich łożyły. Taką autorką jest Laura w komedyi „Co tu kłopotu“, wdowa po niezmordowanym wierszoklecie, otaczająca się nimbem poetyckim, afektowana marzycielka, żądna pochwał i oklasków, przytem niezręczna kokietka,

„srokato malowana lalka“ według określenia złośliwego Szwarca, umiejącego zabawnie opowiadać dzieje narodzin talentu Laury. Ś. p. mąż jej nie dość, że pisał wiersze, ale chciał jeszcze, żeby ich żona słuchała z rana, w południe i w nocy.

Biedna małżonka słucha, lecz blednie i chudnie,
I byłaby zagasła jak świeczka w latarni,
Gdyby był pomysł wielki nie ulżył męczarni.
Chwyta librę papieru, piórek pół tuzina,
Atramentu butelkę i pisać zaczyna...
Ale jak!... Pióro biegło tędy i owędy,
A wierszęta *ventre à terre* stawiały się w rzędy.
Jak raz pierwszy mężowi wywarła część dzieła,
Drgnął — jakby mu kulka pod nosem świsnęła.
Drugim razem wiersz za wiersz oddawał odwetem,
Bajkę odpierał bajką, a sonet — sonetem.
Ale przy poemacie zachwiał się widocznie;
A gdy żona wciąż czyta, nigdy nie odpocznie...
Wpadł nareszcie w konsumpcyę... i przytkawszy ucha...
W dwudziesto-czwartej pieśni Bogu oddał ducha...

Nabrawszy raz ochoty, Laura nie straciła jej i wówczas, gdy nie potrzebowała już się bronić przed mężowskiemi wierszami.

Jak autorstwo kobiet, tak i chęć łamania przez nie konwenansów towarzyskich, w imię wyzwolenia i samodzielności ocenia Fredro w podobnyż sposób. Jeżeli chęć ta łączy się z bystrym rozsądkiem, uczuciem szczerem i taktem, nie ma nic przeciw niej do powiedzenia. Jego Matylda w „Wielkim człowieku do małych in-

teresów“ jest najlepszym w tym względzie przykładem. Młoda, wesoła, swobodna w słowach i postępowaniu, idąca zawsze wbrew radom swego zabawnego opiekuna i wychodząca zawsze na tem dobrze, przepada za konną jazdą i polowaniem; dowcipna, trochę złośliwa, nie cierpi konwencyonalnych wyrażeń i zwyczajów, wyśmiewa młodzież męską, w której nie widać miłych sobie przymiotów, nie chce być wybieraną, ani do tańca, ani do ślubu, ale pragnie sama wybierać. „Na co — powiada — mam stać w rzędzie jak fiakier i czekać, aż mnie kto zawoła, aby mi potem po nogach nie w takt deptał — sama wybierać będę; dam przykład“. I robi tak istotnie, wprawdzie nie bezpośrednio, ale pośrednio przez siostrę tego, którego ukochała, oświadczając chęć poślubienia go. A gdy odpalony konkurent robi złośliwą uwagę, że cała jej reforma emancypayjna skończyła się na poruczniku ułanów, odpowiada swobodnie: „daję dobry przykład, czyliż nie dosyć?“ Jak na komedyę, to zapewne, że dosyć.

Gdy atoli emancypacya łączy się z oschłością serca, kaprysami i dziwactwami, gdy jest reprezentowana przez kobiety zarozumiałe, samolubne, lekceważące względy moralne, to dla takiego przejawu jest Fredro nieubłaganym. Emancypantką w tem znaczeniu, a właściwie „lwicą“ według terminologii owego czasu, gdy lwice były modne, jest u Fredry Joanna z komedyi „Co tu kłopotu“. Jest to już kobieta do-

brze pełnoletnia, udająca ciągle młodą, pragnąca wciąż otaczać się rojem wielbicieli, polująca, paląca cygara. Charakterystykę jej podaje jedna z osób komedyi:

Wiesz, co są te istoty, zwane lionkami?
Z nich dusza się wywarła wszystkiemi porami
I osiadła na wstążkach, koronkach i piórach,
Na świetnych ekwipażach, zbytkowych ubiorach,
Nie zostawiwszy z siebie jak poczwarkę lichą,
W której jeżeli jeszcze serce bije cicho,
To nie serce kobiety, żony albo matki,
Ale już tylko serca wyschnięte ostatki.
Jeśli rumieniec przedrze srokate osłony,
To rumieniec zazdrości lub pychy zranionéj.

Sąd o niej streszcza komedyopisarz w słowach rywalki wprawdzie, ale słuszność ich sam niewątpliwie podziela, mówiąc wogóle o kobiecie takiej jak Joanna: „Wziąwszy nałogi mężczyzn, weźmie i przywary, A nie mając sił męskich, zabrnie w złem bez miary".

I w tym sądzie mieści się zarazem określenie istotnego zapatrywania Fredry na zadanie kobiety. Może ona, zdaniem jego, rozszerzyć zakres swej działalności, może przyswoić sobie to, co przez długie wieki uważano za właściwość mężczyzn tylko, ale nie powinna przeceniać sił swoich i wychodzić po za obręb przez też siły zakreślony. A siły te spoczywają przedewszystkiem w uczuciu.

4.

Tronem kobiety — mówi Fredro — jest serce. Zgodnie z tem orzeczeniem największą sympatyą otacza te, które za kandydatki do tego tronu uważa. W nich jaknajmniej wad ukazuje, a jeżeli je stawia w sytuacyi komicznej, czyni to z jaknajwiększą oględnością, ażeby ulubienic swoich ani na chwilę nie poniżyć w oczach widza. Z szeregu dziewcząt takim nimbem czystej kobiecości otoczonych, komuż nie przyjdą na pamięć dwie najdoskonalej i najświetniej pod względem artystycznym i psychologicznym obrobione postaci bohaterek „Ślubów panieńskich“: Klara i Aniela?...

Komizm ich jest leciutki i pełen powabu; będąc jeszcze dziećmi pod względem doświadczenia życiowego, uważają się za doskonale obeznane z przewrotnością świata, a zwłaszcza mężczyzn. Długo się chowając przy matce Klary, nieszczególny miały przed sobą przykład pożycia małżeńskiego; gorszące rozmowy i kilka książek złych, przeczytanych skrycie, nasunęły ich wyobraźni, bo bynajmniej nie sercu, myśl, iż wszyscy mężczyźni są zwodzicielami, których należy zdala od siebie trzymać, z warunkiem jednak, żeby hardy swój kark uginali przed potęgą czaru niewieściego, i następnie odepchnięci każdy z osobna, doznawali wzgardy.

Klara, żywa jak iskra, sprzeczna, lubiąca drę-

czyć i wyśmiewać, spragniona hołdów, staje się inicyatorką ślubów, które mają kobietom wieczną chwałę, a mężczyznom wieczną zgubę przynieść, a które wykonywają uroczyście, z istnie komiczną powagą, powtarzając każdą formułę:

Przyrzekam na kobiety stałość niewzruszoną,
Nienawidzieć ród męski, nigdy nie być żoną.

Zaledwie jednak przysięgę tę wyrzekły, spostrzegają natychmiast, że trzeba będzie zrobić z ogólnej reguły bardzo dużo wyjątków. Aniela, jako łagodniejsza, rozpoczyna wyliczać te wyjątki; jakżeż nienawidzić stryja i braci stryjecznych, albo pana Karola, lub Kazia, Stasia... Klara z początku jej wtóruje i dodaje swoje wyjątki, ale widząc, że Aniela coraz bardziej w tym kierunku się zapędza, zatrzymuje ją i przyprowadza do porządku; trzeba ślubów dotrzymać, tembardziej, że przychodzą jej na pamięć słowa wyczytane w książce, która stała się dla niej niby biblią w kwestyach miłości, a w której powiedziano, „że miłość gorsza nad wszelką przygodę, że masz się kochać, wolisz skoczyć w wodę“. Anielę razi to zdanie. Jakto zaraz w wodę! A jeżeli tak jest, to kobiety bardzo niełądnie postępują, kiedy „każda kocha, nie topi się żadna“. Ale sprytna Klara umie jej zamknąć usta pięknym frazesem o sercu niewieściem pełnem poświęcenia. Prawda, kobieta nie topi się, „bo do przyszłości duch każdej

przykuty, żyje dla nieba, *kocha dla pokuty*". Aniela daje się na chwilę porwać temu frazesowi i z goryczą żałuje, że niema nigdzie kraju, gdzieby mężczyzn nie było; wkrótce jednak jej piękna, młoda dusza, „czysta jak śnieżek, co świeżo przypruszy", wzdycha za miłością: „ach, gdyby można miłości dać wiarę, byłożby szczęście większe na tym świecie!..."

Przeczuwamy, że te śluby tak poważnie traktowane, są tylko dziecinną igraszką, którą każda z nich odrzuci bez żalu, gdy uczucie promiennym swym blaskiem osnuje ich serca. Klara, ten kogucik w niewieściej postaci, wedle określenia Gustawa, zawsze do boju gotowy, przez upór i punkt honoru, długo jeszcze dręczyć będzie swego płaczliwego Albina, nie dlatego, żeby go nie kochała, ale dlatego, żeby mieć więcej sposobności do wywoływania dowodów jego przywiązania, stoczy niejedną utarczkę z Gustawem, którego przybrany względem niej chłód drażnić ją będzie i do maleńkiej zemsty, do zadrwienia z jego żalów dojdzie; w końcu jednak poczuje, że pomimo całego sprytu, przebiegłości, złośliwego dowcipu i ciętych odpowiedzi, nie podoła sytuacyi i broń złożyć będzie musiała, wybierając wreszcie Albina, chociaż w tej nawet ostatniej chwili jej oporny charakter wyraża się dobitnie w tym znamiennym wykrzyku: „Ach, gdybym mogła, na złośćbym nie chciała".

Klara jest żywsza, czynniejsza, dowcipniejsza, aniżeli Aniela, lecz mimo te przymioty musi

jej ustąpić pierwszeństwa. Aniela to wcielenie uczuć tkliwych bez sentymentalnej przesady, to niewyczerpane źródło dobroci, która nie chce, by jej zdanie stało się przyczyną choćby łzy jednej w świecie, to typ szczerej, serdecznej miłości, która całkiem niemal o sobie zapomina, gdy ukocha wybranego, która z dziecięcą ufnością, bez rozbioru, a nawet zastanowienia, wierzy wszystkiemu, co jej powie ukochany. Powolne, stopniowe ukazywanie tych przymiotów jej serca jest rysem mistrzowskim w pomyśle komedyopisarza. Z początku, gdy zostaje pod wpływem przypomnień o nieszczególnem pożyciu w domu krewnych, pod wpływem lektury złych romansów, i naciskiem energicznej Klary, widzimy tylko jej łagodność, która każe jej wstawiać się za maltretowanym Albinem, oraz jej zdrowy rozsądek, który protestuje przeciwko bezwarunkowemu potępieniu miłości. W tej pierwszej fazie są nawet wiersze, które będąc zwietrzałemi ogólnikami, lepiej może, gdyby nie były włożone w usta Anieli, jak np. te: „Znam dobrze mężczyzn, *ten ród krokodyli*, Co się tak czai, tak układa snadnie, By zyskać ufność i zdradzić po chwili“; ale wynagradza je Aniela innemi wprost z jej serca płynącemi, nie zaś zapamiętanemi z książki.

Potem urażona zbyt bezceremonialnem zachowaniem się Gustawa, karze go szczerą może, albo pewniej troszkę udaną obojętnością, odpowiadając na jego serdeczne zabiegi krótkiemi

suchemi zdaniami lub nawet jednozgłoskowemi wyrazami, a czarując coraz bardziej spojrzeniem, niby obojętnem, w którem jednak promyk niewinnej zalotności się przebija.

Dopiero, gdy Gustaw podstępem przemówił do jej spółczucia dla swych cierpień, uspokoiwszy ją, że nie o nią mu idzie, dopiero wtedy serce jej się otworzyło, a porwane czarującem wrażeniem, odrzuciło czytane frazesy książkowe, zapomniało o ślubie nienawidzenia mężczyzn i z całą naiwnością poddało się wpływowi, który magnetycznym prądem szedł ku niej od Gustawa.

Naiwność ta objawia się naprzód w tym uroczym, dziecinnym lęku na samą wzmiankę o śmierci, a jeszcze bardziej w tem dosłownem powtarzaniu przed Klarą tego, co dopiero usłyszała od Gustawa, i w tym jej wykrzyku kończącym prześliczną scenę dyktowania listu i uczenia wymawiania wyrazu: *kocham:* „jak on dobrze pisze!“

Szczerość i naiwność w malowaniu świeżo doznanych wrażeń widnieją w tych słowach, które wymawia Aniela, kiedy się w niej budzi poczucie, że dopełnienie ślubów będzie dla niej rzeczą ciężką:

Nienawidzieć! tak! — każda plecie baje,
Ale nie tak to łatwo, jak się zdaje.
Z gniewu w nienawiść droga bardzo blizka,

Kiedy dotknęła jaka czynność zdradna,
Lecz kiedy czule kto nam rękę ściska,
Jak mamę kocham, nie potrafi żadna.

Albo też gdy usprawiedliwiając się przed Klarą ze swego spółczucia dla Gustawa, co ją obrazem swej miłości rozmarzył, kreśli wzruszenia, jakich doznawała podczas przemowy tego, któremu już ufa całą duszą:

Nie wiesz, jak miło, gdy czucia pieszczące
Z godnym zapałem męska pierś wygłosi:
To w uszach łechce, to coś w oczach parzy,
To biegnie, biegnie jakby dreszcz po twarzy,
To z twarzy w serce, to jak krople wrzące,
Z serca się w górę, w górę, w górę wznosi,
I tak tu ściśnie, tak w gardle zadusi,
Że koniec końców westchnąć cię przymusi.

A przytem wraz z rozbudzeniem się nowego rodzaju uczuć w jej sercu, maleją, zanikają powoli te drobne skrupuliki, jakie konwenans nakłada na swych czcicieli. Wie, że jakoś jej nie wypada pisać listu miłosnego w imieniu i pod dyktandem Gustawa, ale ciekawość z dobrocią serca połączona przezwycięża tę obawę i nawet nie pozwala jej na seryo szukać pod tym względem rady u przyjaciółki; niezrównane w tej mierze są te słowa, które dla własnego uspokojenia powtarza po odejściu Klary, wywoławszy parę razy jej imię *pocichu:* „Chciałam zasięgnąć jej zdania względem owego dziwnego

pisania". Popełnia uroczy fałsz, mówiąc dalej: „*Krzyczałam*, ale kiedy nie słyszała, to cóż mam robić — już będę pisała". Wszystko co wtedy robi, jest pełnem wdzięku, nawet owa niemożność utrzymania w sobie powierzonego sekretu: „ona tak dobra i jej wszystko zwierzę, Jej *tylko jeszcze*, a więcej nikomu!"

Śliczna, urocza, pełna wdzięku istota. Kwiat, przecudny kwiat naszej gleby rodzinnej!

Ale... czybyśmy na seryo pragnęli, ażeby wszystkie nasze panny były tylko Anielami? Czy nie przychodzi nam na myśl, że może byłoby to wcale nie szkodziło, gdyby Aniela mniej była pochopną do powtarzania dosłownie niczem nieudowodnionych zapewnień Gustawa, bo może zdarzyć się później, że ktoś znowu taki sam czar na nią wywrze, jaki wywierał Gustaw, i nowe, a całkiem odmienne słowa zmusi ją powtarzać... bez rozbioru. Czy nie byłoby dobrze, gdyby Aniela nie była tak bardzo wrażliwą, iż na wzmiankę o śmierci drży całem ciałem? Czyby to zeszpeciło jej postać, gdyby była czemś więcej jeszcze, niż panną na wydaniu?...

Śliczna jest Aniela, pociąga ku sobie urokiem nieprzepartym; ale ze względu na rozwój ducha i stosunków społecznych, wypadnie pogląd Fredry na zadanie kobiet naszych troszeczkę zmodyfikować: zamiast mówić: kobieta *może* rozszerzyć zakres swej działalności, *może*

zahartować wolę i wyrobić sobie silny charakter, *może* nietylko uczuciem, ale i rozumem się rządzić; — wypadnie powiedzieć, że *potrzeba*, aby się tak stało, jeżeli udoskonalenie społeczne nie ma być czczym tylko wyrazem.

X.

Józef Korzeniowski.

Józef Korzeniowski (1797 † 1863) tak rozległe położył zasługi w trzech głównych zawodach działalności swojej: pedagogicznej (jako nauczyciel, wizytator szkół i dyrektor komisyi oświecenia), dramatycznej i powieściopisarskiej, że nawet pobieżne przedstawienie jej szczegółów, staje się niemożliwem w krótkim szkicu, jaki tu podać zamierzyłem. Odsyłając więc każdego, kto chce dokładniej poznać życie i twórczość znakomitego pisarza, do studyów oddzielnych, przedmiotowi temu poświęconych, postaram się rzucić jeno zarys charakteru i najważniejszych cech jego twórczości zwłaszcza w tej dziedzinie, o której sądy do dziś dnia najmniej są jeszcze ustalone [1]).

Korzeniowski był potomkiem krwi mieszanej: szlachecko-polskiej po ojcu i mieszczańsko-

---

[1]) Zob. moją pracę o Korzeniowskim, która w nowem wydaniu (nakładem K. Grendyszyńskiego) wyjdzie r. b.

niemieckiej po matce. Stąd wynikły właściwości jego temperamentu i charakteru: rozum jasny, trzeźwy, praktyczny, panujący nad uczuciami rzewnemi i tkliwemi, oraz nad fantazyą niezbyt bujną, nie lubującą się we wzlotach podniebnych dla samych wzlotów, nie rozkoszującą się marzeniami dla samych marzeń, lecz kierującą, pod naciskiem rozumu, jedno i drugie ku jakiemuś celowi umoralniającemu i uzdolniającemu do przeprowadzenia pewnych określonych planów w życiu rzeczywistem.

Autor nasz rozumiał uniesienie i zapał, umiał je nawet niekiedy pięknie malować, ale sam się im nigdy nie poddawał; przeciwnie, chętniej przybierał maskę chłodu i urzędowej powagi. Myliłby się atoli mocno, ktoby tej masce zawierzając, uważał Korzeniowskiego za człowieka pozbawionego żywszych, a zwłaszcza głębszych uczuć. Ukrywał je on tylko; nie miał on jedynie tego, co nazywamy wylewnością, ekspansywnością uczucia; może też dlatego przybierały one tem głębszy charakter, że się nie wyszafowywały w słowach i wogóle w objawach zewnętrznych. Możnaby na to przytoczyć parę znamiennych przykładów z jego życia; można też to widzieć w jego utworach literackich.

Brak gwałtownych namiętności usposabiał Korzeniowskiego na dobrego pedagoga, lecz wpływał ujemnie na takie utwory wyobraźni, których czynnikiem składowym musi być albo

potężny wzlot fantazyi, albo też silne, burzliwe napięcie strun duszy.

Ten brak również był przyczyną bardzo powolnego kształcenia się talentu autora. Nie zabłysnął on odrazu, pierwszemi pismami, na widnokręgu poezyi; musiał pracować długo i wytrwale, zanim jakie takie zdobył uznanie; a potem upływały całe lat szeregi, a sława Korzeniowskiego i rozgłos jego utworów nie rosły, nie potęgowały się każdem dziełem, tak że dopiero w ostatnim dziesiątku lat życia swojego doczekał się uwielbienia ogółu z jednej, a zatrutych strzał niechęci z drugiej strony.

Tryumfalnym pochodem nie można nazwać zawodu Korzeniowskiego w literaturze. Co więcej, nawet po zgonie, w jednym tylko dziale twórczości przyznano mu bezwarunkowo zalety pierwszorzędne, to jest w powieściopisarstwie, do którego wprowadził wielką znajomość kilku warstw społecznych, dużo rozwagi i spokoju, większą niż przedtem u nas była, dbałość o kompozycyę.

W zakresie dramatopisarstwa natomiast nie zgodzono się dotychczas stanowczo na określenie roli, jaką w niem zajął; zdania różnorodne, nieraz sprzeczne, ścierały się ze sobą i ścierają dotąd.

A jednak, zdaje mi się, że ta rola da się oznaczyć bez wielkich trudności, jeżeli ją rozdzielimy na dwa naturalne kierunki, w których twór-

czość Korzeniowskiego się przejawiła: w dramacie i w komedyi.

W dramacie rozpoczął on swą twórczość jako wychowaniec epoki pseudo-klasycznej, z jej sztywnością i uroczystą patetycznością, z jej trzema jednościami: akcyi, miejsca i czasu, z jej wierszami kroczącemi jak żołnierze po parze.

Bardzo rychło, bo już od r. 1820 zaczyna się powoli wyzwalać z pęt rutyny. Rozczytawszy się w dramatach niemieckich Lessinga, Schillera, nie śmie wprawdzie, z powodu swego spokojnego temperamentu, zrywać doraźnie ze wszystkiemi regułami, do których go wzwyczaiło wykształcenie, ale porzuca niektóre z nich, a mianowicie: jedność miejsca, sfery królewskie czy książęce i wiersz rymowany. Tak powstaje „Klara“, gdzie w sposób łagodny przedstawił autor przeciwieństwo klasy mieszczańskiej i arystokratycznej, przeciwieństwo, które Schillerowi w „Intrydze i miłości“ nasunęło tyle wstrząsających kolizyj i tyle słów płomiennych.

Bawiąc w Warszawie, miał sposobność przypatrzenia się widowiskom różnorodnym, czerpanym z rozmaitych literatur. Nie wyniósł z tych reprezentacyj dobrego wyobrażenia o ówczesnym stanie sztuki teatralnej w stolicy królestwa. W dniu 23 lipca 1822 r. pisał z Puław do artysty teatru lwowskiego, Antoniego Benzy, który chciał się dostać do Warszawy:

„Trudno sobie wyobrazić, jak nędznym jest stan teatru naszego. Powszechnie uskarżają się

po wszystkich miastach znaczniejszych na upadek tego rodzaju instytutów, zwłaszcza takich które przez prywatne osoby utrzymywane, gdzie chciwi naczelnicy, nie kierując smakiem publiczności, bawią ją bzdurstwami do pewnego czasu, a nakoniec i ją zniechęcą i sami tracą. U nas szczególniej dekoracye piękne podobały się i co za tem idzie, melodramy i wszelkie sztuki wystawne. Wysypał na to Osiński [1]) dużo pieniędzy, zyskiwał z początku wiele, ale cóż się stało? Oto publiczność raz i drugi poszła, lecz wkrótce ją znudziła martwa wystawa, która ani do serca, ani do rozumu nie mówiła... Ciężkie, prawda, są czasy, lecz trudno narzekać na publiczność. Niechby jej raz pokazał jaką dobrą sztukę, do najmniejszej rólki dobrze wystawioną, a ręczę, żeby sala zawsze zapełnioną była. Potem, *pozawracał głowy publiczności francuskim teatrem*, chce koniecznie, aby znalazła upodopanie w deklamacyach źle oddanych, kiedy ona szuka na scenie — życia, mocnych wzruszeń i gwałtownych namiętności i charakterów, których teatr *angielski* i *niemiecki* tak obficie dostarcza; ale jakże tu wystawić dobrze którą z takich sztuk, kiedy do nich potrzeba wielu ludzi biegłych, potrzeba artystów myślących, którzyby przejąć się namiętnością, zgadnąć charakter i nie krzyczeć i rękami machać, ale mówić i żyć umieli. Wiele

[1]) Ludwik Osiński, ówczesny dyrektor teatru warszawskiego.

razy widzę tu jaką sztukę Szylera lub Szekspira, to mię serce boli; i nie dziwię się czasem, że gdy Ofelia, wyrzucając kwiatki, powinnaby wszystkie łzy wyciskać, niektórzy śmieją się, jak gdyby byli u Bonifratrów, bo widzą obok niej najgłupsze figury króla, królowej i Laertesa".

Widzimy zatem, że Korzeniowski już w r. 1822 dobrze oceniał jednostronność tragiedyi francuskiej i był wielbicielem Schillera i Szekspira. W teoryi łatwiej mu było zreformować swoje pojęcia w szkole nabyte; ale w praktyce, w pisaniu owe nałogi twórcze bardzo długo przetrwać miały. Usunąwszy jedność miejsca, nie ośmielił się przez lat wiele usunąć jedności czasu; co więcej, z powodu różnych okoliczności, wracał do formy przez siebie za jednostronną uznanej, nawet jej deklamacyjność naśladując.

Jakoż istotnie po „Anieli" (1823) pisze Korzeniowski „Pelopidów" (1826), sztukę zupełnie pseudo-klasyczną, a pisze „na prośbę jednej damy, niby odpowiedź na wyzwanie, w którem wynoszono tragiedyę klasyczną nad romantyczną dla trudności formy".

„Aniela" pisana jest wierszem białym, wskazuje już wyraźne oczytanie, nietylko w dramatach niemieckich (głównie w Schillerze), ale i w Szekspirze; wybitnego jednak postępu w rozwoju talentu nie zaznacza; ma jedną dużą wadę: brak skupienia efektów dramatycznych, albo prościej mówiąc, rozwlekłość.

„Mnich" (1826, drukowany 1830) jest rodza-

jem misteryum z chórami pięknemi pod względem poetycznym, ładnemi i podniosłemi niekiedy co do myśli; lecz całość nie wywiera potężnego wrażenia, bo czytelnik nie przywiązuje się do żadnej osoby, a zwłaszcza do Bolesława Śmiałego; może tylko na chłodno powiedzieć, że są w tej postaci niektóre dobre rysy, konsekwentnie przeprowadzone przez cały ciąg szczupłej zresztą akcyi. Jako dzieło poezyi „Mnich“ z owoczesnych utworów Korzeniowskiego jest najładniejszym, ale jako dramat nie zadawala.

„Dymitr i Marya“ (1828) ma znowu wiersz rymowany, krępujący trochę autora; starcia dramatyczne są w tym utworze pomyślane dobrze, lecz słabo wykonane; słowa Korzeniowskiego nie posiadają siły dostatecznej do odtworzenia strasznych położeń, w jakich się bohaterowie jego znajdują.

Dopiero w „Pięknej kobiecie“ pod wyraźnym wpływem Szekspira zerwał Korzeniowski ze wszystkiemi krępującemi przepisami pseudo-klasycyzmu; miejsce zmieniał po Szekspirowsku aż nazbyt często; czas trwania akcyi rozciągnął na lat parę, zamiast wiersza użył prozy jędrnej, śmiałej, puszczając chwilowo cugle wyobraźni, która się nawet nieco rozswawoliła w rozmowie pomiędzy dworzanami i żołnierzami. Dramat ten napisał nasz autor w r. 1829.

Gdyby go był zaraz drukował, musielibyśmy przyznać Korzeniowskiemu tę samą zasługę wyzwolenia się z pęt klasycyzmu, jaką Francuzi

przyznają Wiktorowi Hugo. Tak się jednak nie stało. „Piękna kobieta“ wyszła z druku dopiero w r. 1839, a tymczasem na siedm lat przedtem ukazały się dwa dramata Juliusza Słowackiego: „Mindowe“ i „Marya Stuart“, w których już śladu pęt owych nie spotykamy.

Jeżeli więc chodzi o określenie, kto w naszej literaturze dokonał reformy na rzecz swobodniejszego prowadzenia akcyi i rozwijania charakterów; to musimy wymienić nazwisko Słowackiego, gdyż on drukując swoje dramata, w nowym duchu pisane, mógł oddziałać na dalszy pochód twórczości w tym kierunku. Korzeniowskiemu zaś jeno możemy zawarować prawo niezależności w dokonaniu tej reformy dla potrzeb własnego twórczego talentu.

I w dalszym też rozwoju działalności dramatycznej pozostał Korzeniowski niezależnym od Słowackiego, lubo znał jego dramata. Nie mógł on przejąć od wielkiego poety ani jego fantazyi ani jego usposobienia; pozostał sobą; fantazyę trzymał na uwięzi, a w spokojnym temperamencie nie znajdował pobudki do jakiegoś gwałtownego wybuchu namiętności i malowania sytuacyj krańcowych pod jakimbądź względem.

Wyjątek pod tym względem stanowi wedle słów samego Korzeniowskiego, niewydany 5-aktowy dramat p. t. „Zakład sumienny“, napisany w r. 1837 pod wpływem dramatów Aleksandra Dumasa-ojca. Autor „puścił się umyślnie na wstrętne“ dla niego pole „z pewnych względów obra-

żonej miłości własnej i dla przekonania tych, którzy z intencyą wynosili manierę i siłę Dumasa“ wobec Korzeniowskiego; chciał ich przekonać, że i on „potrafi także nie szczędzić delikatności słuchaczów i targać ich serce jaskrawem malowidłem“. Że to nie leżało w usposobieniu i w rodzaju talentu Korzeniowskiego, dowodem jest fakt, iż ten dramat odrzucił, a później przerobił go na dwuaktową *komedyę*.

Temata wybierał prawie zawsze ze stosunków życia prywatnego, czy to w Polsce, czy też wśród obcych narodów: Włochów, Hiszpanów, Anglików. Jakoż wśród 15 dramatów napisanych po „Pięknej kobiecie“ znajdujemy jeden tylko prawdziwie dziejowy, osnuty na zawikłaniach politycznych: jest to „Andrzej Batory“, poczytywany przez niektórych krytyków za najlepszy dramat Korzeniowskiego, na co ja zgodzić się nie mogę, bo jakkolwiek kollizye w nim zawarte są rzeczywiście tragiczne; to wykonanie ich artystyczne częściowo tylko udatnem nazwane być może.

Dalej wyróżnić należy z owej liczby dwa utwory, przedstawiające pewne społeczne znaczenie: „Dziewczyna i dama“ — kontrast dwu światów: arystokratycznego i mieszczańskiego, oraz „Karpaccy górale“ — kontrast między ludem wiejskim i wyzyskującym go urzędnikiem, kontrast dzikiej swobody ze szlachetnemi poczuciami i znikczemniałej, zepsutej do gruntu, tchórzliwej, a butnej swywoli. „Karpaccy górale“

wśród dramatów Korzeniowskiego tworzą najlepszą stosunkowo całość artystyczną, zharmonizowaną w częściach składowych, lubo co do wyrazistości postaci, co do świetności obrazowania dramatycznego ustępują wielu innym dramatom naszego autora, mającym doskonalsze szczegóły, doskonalsze sceny pojedyńcze, ale nie stanowiących w połączeniu tak jednolitego ciągu jak w „Góralach“. Do takich właśnie cząstek udatnych policzyłbym trzy pierwsze akty „Umarłych i żywych“, pierwszy obraz „Okna na pierwszem piętrze“, bardzo wiele scen i niektóre charaktery z „Izabelli d'Ayamonte“, „Sądu przysięgłych“, „Autorki“ i „Cyganów“; postać tytułową w „Kasztelanowej“.

Osobną grupę utworzyłbym z trzech dramatów, w których Korzeniowski sprawami sztuki i życia artystycznego się zajmuje. Na sposób ich wykonania wpłynął widocznie „Torquato Tasso“ Goethego. Otacza tu nas atmosfera myśli i uczuć wychodzących po za dziedzinę życia powszedniego. Nie brak tu wprawdzie niechęci i zawiści, ale nawet takie przejawy uczuć jakoś inaczej, estetyczniej przemawiają do nas, aniżeli wśród innych stosunków. Refleksye zaś mają tu nieraz bardzo dużo miejsca, bo autor nie śpieszy się z rozwinięciem działania, wiedząc, że większe dramata odbywają się w duchu, w myśli, niż w czynach skierowanych na zewnątrz. Te trzy sztuki, nie jednakiej zresztą wartości

artystycznej, to: „Śpiący Kupidyn“, „Gentiel Bellini“ i „Beata“.

Odrębne wreszcie stanowisko zajmuje fantasmagorya p. t. „Złote kajdany“, gdzie po raz pierwszy w naszej literaturze rozwinięto pomysł przedstawienia na scenie sennych urojeń — w kształtach dotykalnych, jakby one były rzeczywistością realną.

W *komedyi* naszej Korzeniowski nazwany być musi reformatorem: przemienił w niej bowiem typy, w jakie obfitowały sztuki Fredry na charaktery indywidualne, jakie są cechą komedyopisarstwa nowszego.

Ponieważ pojęcie typu nie jest ustalone nawet wśród literatów, muszę więc przedewszystkiem podać parę słów objaśnienia.

Typem w komedyi nazywam taką postać, która skupia w sobie cechy całego gatunku. Np. „Skąpiec“ Moliera jest jakby uosobieniem skąpstwa; dla uwydatnienia tej zasadniczej wady jego charakteru pominął autor mnóstwo drobnych, podrzędnych szczegółów, znamionujących każdą jednostkę i nadających tej jednostce tę właściwość, że nie jest do żadnej innej we wszystkiem podobną. Takie właściwości autor typu rozmyślnie usuwa, ażeby całą uwagę widza skupić na cesze, którą chce uczynić jaknajwydatniejszą, jaknajjaskrawszą. Możnaby tę jego czynność porównać do pewnego stopnia z czynnością zoologa, który z różnych osobników tworzy typową postać dajmy na to: kota domo-

wego: o sierść, o kolor oczu i tym podobne szczegóły nie chodzi mu wcale, gdyż te są w osobnikach odmienne, ale dba on jedynie o te cechy, które wszystkim osobnikom danej grupy są wspólne. Podobnie twórca typu komicznego odrzuca właściwości znamionujące skąpców poszczególnych, Piotra, Pawła i t. d., ale bierze z nich te cechy, jakie im są spólne i stara się je odtworzyć jaknajsilniej. I chociaż w życiu rzeczywistem zarówno się nie znajdzie „kota domowego“ według opisu zoologa, jak i skąpca Molierowskiego; to przecież owe cechy wspólne, w różnych jednostkach spotykane, sprawiają, że typów zoologicznych czy artystycznych nie poczytujemy bynajmniej za urojenie. Ze względu jednak na to, że nie są to jednostki realne, pozwalamy im w sztuce żyć trochę wedle pewnych umownych zasad; nie badamy zbyt drobiazgowo, czy w zachowaniu się ich, w postępowaniu z ludźmi, w stosunkach codziennych utrzymano ścisłe prawdopodobieństwo; idzie nam bowiem o to głównie, czy zasadnicza ich cecha dobrze i konsekwentnie została przez autora uwydatnioną. Nie dziwi nas też bardzo, jeśli takie typowe postaci przemawiają wierszem.

W twórczości atoli artystycznej przejawiła się już od XVIII wieku dążność do odtwarzania życia w sposób coraz bardziej szczegółowy, dążność do przemiany typów na charaktery. Oczywiście nie można było myśleć o całkowitem i zupełnem zaniechaniu pewnych uogólnień,

o portretowaniu realistycznem pewnych wybranych z pośród ogółu jednostek, gdyż samo pojęcie sztuki sprzeciwiałoby się takiemu trybowi tworzenia; ale chodziło o to, ażeby ludzie przedstawiani w dziele sztuki bardziej się zbliżali do osób rzeczywistych, aniżeli typy. Ponieważ zaś jednostki tem się właśnie charakteryzują, że obok jakiejś cechy zasadniczej, warunkującej główne przejawy życia tej jednostki, znajdują się jeszcze — i to w znacznej liczbie — cechy poboczne; więc dążono do tego, ażeby pewną część tych cech pobocznych uwydatnić w rysunku charakteru.

Pociągnąć to musiało za sobą cały szereg zmian w samym układzie komedyi. A najprzód okazało się koniecznem wymaganie, ażeby każdy krok i każde słowo danej osoby było umotywowane, ażeby sytuacye nie dlatego następowały, że tak autorowi dogodniej się zdawało dla wywołania efektu komicznego, ale dlatego, że w naturalnym rozwoju akcyi inaczej być nie mogło. Wszystkie wejścia i zejścia ze sceny musiały mieć powód zrozumiały dla widza. Monologi, mówienie na stronie musiały być ograniczone do minimum, a surowsi nawet krytycy domagali się zupełnego ich usunięcia ze sceny. Dyalog musiał być charakterystyczny, to jest, każda osoba powinna była posiadać styl swój własny. Proza musiała wyprzeć wiersze.

Otóż Korzeniowski pierwszy u nas tej zmiany typów na charaktery dokonał. Przyszło mu to

tem łatwiej, że zanim zabrał się do komedyj, pisywał wprzódy przez lat kilkanaście dramata, gdzie indywidualizacya charakterów z dawien dawna obowiązywała. Wszystkim wymaganiom, jakie wraz z tą zmianą złączone były, nie mógł on uczynić zadość w całej pełni. Niektóre środki sceniczne, właściwe komedyi typów i w niej tolerowane, np. przebieranie się osób za inne i niepoznawanie ich przez najbliższych, mówienie na stronie, niedostateczne motywowanie wejść na scenę spotykają się u niego dosyć często. Główna wszakże zasada: nie poprzestawanie na pokazaniu osoby z jednej tylko strony i to tej naturalnie, jaka w akcyi jest potrzebna, lecz uwzględnianie różnorodnych właściwości danej osoby, objawiających się w stosunkach z ludźmi, została przez Korzeniowskiego przyjętą i wykonaną, chociaż nie zawsze z jednakiem powodzeniem.

Zauważyć bowiem można wogóle pewną nierównomierność w rozwoju jego talentu: Po sztukach odznaczających się niepospolitą werwą, stylem żywym i jędrnym, żywością w prowadzeniu akcyi, następowały nieraz komedye mdłe, bezbarwnym, suchym językiem pisane; czasami zaś pod względem układu i środków artystycznych, przypominające czasy Zabłockiego („Dwaj mężowie“ z r. 1849).

Pierwsza komedya Korzeniowskiego to ów „Zakład“ przerobiony z dramatu (drukowany r. 1840). Osoby i sposób prowadzenia rzeczy —

francuskie; tak, że utwór ten wygląda na tłomaczenie. Była to jakby próba zrobiona przez autora, który dotychczas pisywał dramata tylko czy mu się powiedzie w nowej sferze tworzenia. Dalsze komedye w ciągu lat kilku przed r 1844 pisane, są to raczej dyalogi satyryczne, lub obrazy z celem moralizującym kreślone („Panna Katarzyna w długach“, „Doktór medycyny“, „Stacya pocztowa w Hulczy“, „Fabrykant“, „Stary mąż“). Najlepsza w tej grupie, ciesząca się i dziś jeszcze powodzeniem scenicznem, jest sztuka p. t. „Żydzi“.

W r. 1844 ukazała się „Panna mężatka“, wyborna jako całość, dobrze skomponowana, spójnie się trzymająca w swych częściach składowych, z kilkoma dobrze nakreślonemi charakterami, z kilkoma scenami prawdziwie komicznemi, z akcyą żywo rozwiniętą, z dyalogiem dowcipnym.

Nigdy potem nie utworzył Korzeniowski równie szykownej całości, lubo w niejednej komedyi dał charaktery świeższe, rozwinął więcej dowcipu i werwy komicznej. Prócz drobnostek, w których trudności kompozycyjne łatwe były do pokonania („Pierwej mama“, „Qui pro quo“, „Pośredniczka“), prócz sztuki o jędrnym, ale niższym komizmie („Majster i czeladnik“), tworzył on rzeczy większe, bardzo ładne w szczegółach, ale mniej szczęśliwe w układzie artystycznym. I „Młoda wdowa“ i „Wojna z kobietą“ i „Reputacya w miasteczku“, mają bar-

dzo wiele scen odznaczających się albo wyborną charakterystyką, albo żywem prowadzeniem akcyi, albo dowcipem; lecz jako całości artystyczne szwankują słabiej lub silniej.

W r. 1856 spróbował Korzeniowski napisać komedyę wierszem; znajdował się bowiem naówczas w tej fazie, kiedy się od realizmu nieco odstrychnąwszy, uważał wiersz za środek podnoszący wrażenie estetyczne. Próba („Młody mąż“) nie była szczęśliwa; ponawiał ją tedy kilkakrotnie („Konkurent i mąż“, „Plotkarz“, „Pustynia“), ale z nich jedną tylko, mianowicie: „Majątek albo imię“ (1859) za udatną uznać można i pomimo rozwlekłości, oraz powolnej akcyi, postawić obok „Panny mężatki“ z powodu konsekwentnie rozwiniętych charakterów, dowcipu słowa i rzetelnego komizmu kilku sytuacyj.

Werwy komicznej, w takim stopniu jak Fredro, nie posiadał Korzeniowski; to też jego komedye nie budzą tak żywego i silnego śmiechu jak Fredrowskie. Sama już zmiana typów na charaktery indywidualne była tego przyczyną, bo autor nie mógł zbyt dużo śmieszności w jednej osobie nagromadzić. Ale przytem nie rozporządzał autor „Panny mężatki“ takiemi zasobami fantazyi plastycznej, jak autor „Ślubów panieńskich“.

Dowcipu miał dużo i trafnie zazwyczaj nim się posługiwał, zwłaszcza w zastosowaniu satyrycznem. Wywołuje on nie śmiech, lecz uśmiech.

Gdy np. „Młoda wdowa“ charakteryzując swoich adoratorów, mówi o jednym z nich: „A kuzynek Władyś, który także do mnie wzdycha i klęka przede mną i któremu to wprawdzie nie trudno, bo jeszcze nie stracił wprawy nabytej w gimnazyum“; albo gdy w „Autorce“ Stanisław powiada żartobliwie do swego przyjaciela „Cóż u dyabła! czy boisz się nie mieć długów, aby ci kto nie zaprzeczył szlacheckiego dyplomatu?“ — tu się uśmiechamy z trafności alluzyi. Podoba się nam również zręczność i przytomność umysłu Kortycellego w „Wąsach i peruce“, kiedy Tekla drwiąc z jego komplementu, dziękuje sarkastycznie, iż ją tak prędko z *gwiazdy* awansował na *słońce*, a on jej odpowiada: „Wszystkie gwiazdy są słońcami, piękna pani. Już d'Alembert tego dowiódł. Różnicę stanowi tylko oddalenie. Pani się do nas zbliżasz, a zatem usprawiedliwiasz wyrażenie, któregom użył“.

Oczywiście, zdarzają się i u Korzeniowskiego dowcipy naciągane, trochę wysmażone (jak niektóre w „Qui pro quo“); ale nie stanowią one nietylko większości wypadków, lecz nawet dają się uważać za wyjątkowe; autor miał zbyt dużo smaku estetycznego, i przyrodzonego dowcipu, ażeby wysilać się na dowcipne spostrzeżenia potrzebował.

Mówiąc tedy krótko i węzłowato stwierdzić należy, iż Korzeniowski zarówno liczbą utworów dramatycznych (54), jak i pierwszorzędnemi zaletami wykonania artystycznego bardzo wielu

charakterów i sytuacyj zajmuje w rozwoju twórczości *scenicznej* miejsce najwydatniejsze wśród naszych dramatopisarzy; a jako autor komedyi charakterów indywidualnych jest reformatorem, który łączy sztukę Fredrowską ze sztuką nowożytną, przeniknięta pierwiastkami społecznemi.

Gdy do tych zasług dodamy uznane powszechnie wielkie jego zalety jako powieściopisarza; gdy przypomnimy sobie, że on był rzeczywistym autorem planu wychowania publicznego (od szkółek elementarnych do Szkoły Głównej) za czasów margrabiego Wielopolskiego, to uwidoczną się nam wyraźnie wielkie jego dla oświaty naszej zasługi.

* * *

Dnia 19 marca 1897 roku upłynęło lat sto od chwili, gdy Józef Korzeniowski przyszedł na świat. Kraj cały upamiętnił ten dzień już to nabożeństwem żałobnem, już to charakterystyką działalności zasłużonego męża pomieszczoną w czasopismach, już to wystawieniem kilku sztuk jego na scenie.

Warszawa przodowała w tej mierze. Wszystkie pisma podały mniej lub więcej szczegółowe poglądy na życie i twórczość autora „Krewnych“, a w trzech teatrach: Małym, Rozmaitości i Wielkim wystawiono po kolei sześć jego utworów dramatycznych.

Było to może najlepszym sposobem uczcze-

nia pamięci pisarza, który dla rozwoju literatury dramatycznej u nas, tyle zdziałał, było to zarazem jakby pośmiertnem zadość uczynieniem za trudności, jakie spotykał Korzeniowski za życia w wystawianiu rzeczy swych na scenie warszawskiej.

Istotnie, za życia Korzeniowskiego inne sceny, a mianowicie lwowska, wpierw zazwyczaj dawały poznać nowe jego utwory, zanim je Warszawa ujrzała. Gdy autor „Panny mężatki“ osiadł stale w naszem mieście, rzucił się gorączkowo do pisania komedyj („Majster i czeladnik“ 1846, „Okrężne“ 1847, „Narzeczone“, „Dwaj mężowie“, „Pierwej mama“ 1849, „Stara elegantka“ 1850, „Wojna z kobietą“, „Przyjaciółki“ 1851, „Wąsy i peruka“, „Qui pro quo“ 1852), niewątpliwie w tem przekonaniu, że mając tuż przed sobą pierwszorzędną scenę, będzie mógł skorzystać z prób wystawiania sztuk swoich na niej, i udoskonalać prace swe dalsze pod względem roboty scenicznej. Z początku przedstawiano rzeczywiście jego komedye, ale niebawem jakieś drobne zajścia i nieporozumienia, których dokładnie jeszcze nie znamy, sprowadziły przerwy w reprezentacyach; Korzeniowski się zniechęcił, zabrał się do powieści, i przez trzy lata ani jednej sztuki dramatycznej nie ogłosił. Dopiero od r. 1856 na nowo wziął się do pracy, odpowiadającej najbardziej jego usposobieniu, pisząc następne utwory: 1855: „Cyganie“, „Młody mąż“; 1857: „Reputacya w mia-

steczku"; 1858: „Konkurent i mąż", „Podróżomania", „Rokiczana"; 1859: „Majątek albo imię", „Stary kawaler"; 1860: „Beata", „Złote kajdany", „Pustynia", „Plotkarz".

Kreśląc te dramata i komedye, czynił raczej zadość popędowi własnemu, aniżeli domaganiu się dyrekcyi teatralnej o sztuki na scenę. Przeciwnie, w tym właśnie czasie był najbardziej pod tym względem rozgoryczony. W jednym z listów do Karola Estreichera, ogłoszonym przez p. Maryana Gawalewicza, w „Bibliotece Warszawskiej", tak się wyrażał 15 lipca 1858 nasz dramatyk: „Nie krytyka, ale dyrekcya jednego naszego teatru, na którym prace moje(!) nie przedstawiano z tą dobrą wolą, z jaką powinny być przedstawiane dla własnego jej interesu i dla zachęcenia mnie w pracy i postępie, rzuciła mnie na pole powieści wyłącznie. Zostałem jak kompozytor bez orkiestry. Dla drobnych zazdrostek, dla błahych powodów, o których mówić nie warto, usunięto moje sztuki z repertuaru. A choć je po kilku latach wrócono, zawsze muszę się wpraszać na scenę, którą chciałem, a śmiem powiedzieć bez samochwalstwa, mogłem zasilać lepiej, niż kto inny. Wszakże i ta niesłuszność nie zraża mnie zupełnie. Zrobię jeszcze dla teatru, co Pan Bóg da, na co sił stanie. Mam nadzieję, że dłużej żyć będę niż dzisiejsza dyrekcya, niż dzisiejsi aktorowie, co chociaż zręczni i nieźli, ale uroili sobie, iż rzeczą ich jest: nie grać dobrze, ale surowo sądzić

autorów, którzy dla nich piszą. Jak przyjdzie inny czas, inni ludzie, sądzę, że i moje sztuki wyjdą z ukrycia i pokażą, że nikt więcej ode-mnie sceny naszej nie kochał i nikt goręcej, jak ja, zaszczytu jej nie pragnął".

Nietylko wszakże w listach prywatnych, lecz i w druku skarżył się Korzeniowski na brak możności wystawiania sztuk swoich na scenie. Właśnie w tym samym roku 1858 napisał on „dramat opowiedziany" p. t. „Ofiara i sumienie" i tu dwukrotnie wyraził swe utyskiwania. Najprzód, gdy szło o odmalowanie zjazdu szlachty w Humaniu, żałował, że osoby swego dramatu musi pokazać czytelnikom w druku „przed myślą" ich tylko, bo nie może ich przedstawić oczom widzów „na niegościnnej dla niego scenie naszego teatru". Potem opowiedziawszy pewną scenę, dodawał: „Czujemy to dobrze, jak dalece potrzeba tu imaginacyi czytelników, aby dopełniła wszystko to, czego brakuje, a coby się znalazło w akcyi aktorów takich, jak ich pojmujemy, i w żywem słowie, któreby się w sercach widzów odbiło. Ale trudno nam jest kusić się o to, abyśmy mogli przeskoczyć tam, gdzie nawet przeleść nie możemy. Niech więc czytelnicy raczą przestać na tem, co im ofiarujemy i nie nas obwiniają, że ich okradamy z wrażeń, jakieby mieć mogli, dając im tylko rysunek zamiast malowidła".

Otóż obecnie po latach blizko trzydziestu od czasu napisania słów powyższych, Korzeniowski

przeżywszy duchowo i dawną dyrekcyę i dawnych aktorów, wypełnił utworami swojemi kilka wieczorów w trzech teatrach warszawskich i w wielu prowincyonalnych lub amatorskich.

Teatr Mały w Warszawie wystawił w wilię rocznicy trzy krotochwile: „Dwaj mężowie“. „Okrężne“ i „Qui pro quo“. Nie wchodzęc tu w ocenę sztuk, znanych dobrze i nieraz już przez krytykę literacką i teatralną rozważanych, stwierdzić winienem, że publiczność na czwartem jeszcze przedstawieniu licznie zebrana, bawiła się dobrze, śmiała się szczerze, zarówno z ograniczonych mieszczuchów, co swoich żon upilnować nie mogą, choć one zresztą ich nie zdradzają, jak i z zabawnych zawikłań, powstałych z pomyłki w adresach i z kłopotów, w jakie popadł młodzieniec świeżo z uniwersytetu niemieckiego przybyły, gdy go wzięły w obroty wesołe i rezolutne panny. Wystawa była staranna; wszyscy aktorowie wywiązywali się dobrze ze swego zadania, a szczególniej p. Gasiński, jako porucznik w „Qui pro quo“ zasłużył sobie na zaszczytne wyróżnienie.

W teatrze Rozmaitości odegrano „Panią Kasztelanową“ i „Pannę Mężatkę“. Obie te sztuki datują z roku 1844 i przywodzą na pamięć znamienne okoliczności z powodu ról tytułowych.

Cecylię, 27-letnią pannę, udającą mężatkę, by pociągnąć ku sobie niezdecydowanego kawalera, grała jeszcze wtedy młoda i wielce utalento-

wana Leontyna Halpertowa. Gdy sztuka osiągnęła wielkie powodzenie, słynna aktorka napisała 11 kwietnia 1844 r. do nieznajomego sobie osobiście autora. Mówiła tu między innemi: „Jeżeli mierni autorowie dramatyczni *nam* winni wdzięczność za chwilową swoją sławę, to znów takim autorom, którzy są w stanie zaimprowizować *Pannę Mężatkę*, zaledwie my w części wywdzięczyć się potrafimy, przedstawiając dobrze ich dzieła. Pochlebiam sobie, żeśmy się wywiązali z tego długu w ostatniej komedyi, i to mnie ośmiela pisać do znanego, lubo nieznajomego mi autora. *Panna Mężatka* podobała się pomimo skażonego, zmysłowego i włoską melomanią zarażonego gustu naszej publiczności; podobać się musiała, boś przemówił do niej, Panie, językiem, uczuciami i zwyczajami swojskiemi: każde prawie słowo tej sztuki mimowolnie echem się odbiło w sercach wszystkich“. Prosiła następnie o jakiś dramat dla siebie, powiadając: „jeżeli Talia mi przyjaciółką, to Melpomena siostrą; tamtę pragnę posiadać i przyswoić sobie; tę zaś, daną mi od natury, cierpieć i znosić muszę“.

Nastąpiło potem osobiste zaznajomienie się aktorki z autorem, który obiecał napisać dla niej rolę w dramacie i nadesłał niebawem z Charkowa „Panią Kasztelanową“, oraz komedyjkę „Stacya pocztowa w Hulczy“. Ubodło Halpertową wyznaczenie dla niej roli staruszki, pełnej wprawdzie godności, istotnie dramatycznej, ale

ślepej i wiekowej. Więc też w liście z 29 kwietnia 1845 r. nie mogła się powstrzymać od słów następnych: „Mniemałam w mojej zarozumiałości artystycznej i kobiecej, że całą drogę o mnie tylko marząc, przybywszy na miejsce, napiszesz, Panie, wielki dramat, w którym ja i ja tylko sama będę musiała przyjąć na siebie odpowiedzialność za powodzenie lub upadek jego; tymczasem przybyła *Kasztelanowa*, sztuczka w 1-ym akcie na małą scenę i którą mi dyrekcya zaprzecza, utrzymując, że ponieważ nikt mnie jeszcze w rolach kochanek zastąpić nie może, przeto nie trzeba, ażeby publiczność illuzyę traciła widywaniem częstem swojej pierwszej kochanki w rolach starych kobiet. Drugie dziełko: *Stacya w Hulczy* również nie dla mnie. Według własnych słów pańskich dwoje nas tylko, ja i p. Żółkowski potrafiliśmy zasłużyć na niejakie pochwały; a przecież my tylko dwoje wydziedziczeni jesteśmy z jego rodziny w Apolinie. P. Żółkowskiego zbuntowałam, ażeby nie przyjmował roli lokaja w Hulczy, bo wszakże sam, Panie, zaleciłeś mi, ażebym go zwracała do wyższego zawodu, właściwszego jego talentowi. Słowa Pańskie przyjęłam za wyrocznię; tymczasem widzę, że one są dwuznaczne, jak te wszystkie, które uwodziły biedny gmin w starożytności...“

Czyż to niezadowolenie aktorki nie daje pewnej wskazówki co do owych „drobnych za-

zdrostek“ i „błahych powodów“, na które żalił się Korzeniowski?

W obecnej obsadzie rolę Kasztelanowej grała wybornie p. Niewiarowska; zarówno charakteryzacya głowy i twarzy, jak postawa wyniosła, jak ton głosu — doskonale uprzytomniały postać dumnej, zaciętej, nieznoszącej żadnego oporu arystokratki, która przecież po za sferą przesądów rodowych ma dobre i czułe serce. W grze p. Niewiarowskiej nie zauważyłem ani jednego niewłaściwego giestu, ani jednego fałszywego tonu; całość i szczegóły były przez artystkę obmyślane i wystudyowane.

Nie można tego powiedzieć o roli p. Lüdowej w „Pannie Mężatce“. Najniepotrzebniej w świecie, niby to dla „stylu“ garderobianego zrobiła się nieznośnie pękatą, ośmieszyła się po prostu ubraniem, które dla oka dzisiejszego wydaje się zabawnem i dziwacznem. Tam, gdzie chodzi o podobanie się wzrokowi przedewszystkiem, trzeba być bardzo oględnym w wyborze kostiumu, ażeby nie wywołać nie zamierzonego efektu. Prócz tego i sama gra artystki w pierwszych dwóch aktach zadowolić nie mogła; nie było w niej życia i prawdy; dopiero w akcie trzecim, zarówno w ruchach jak w sposobie mówienia, rozwinęła pani Lüdowa szczęśliwe pomysły, które dodatnio wpłynęły na wrażenie końcowe. Pani Ostrowska grała bardzo dobrze rolę ciotki, powolnej na kaprysy swej ulubienicy, a p. Rapacki z werwą przedstawił postać

rubasznego, ale inteligentnego majora. Natomiast p. Wolski, grający rolę Adolfa, „Fabiusza Kunktatora“, znajdował się widocznie w nieswoim żywiole.

Teatr Wielki wystawił najbardziej zharmonizowany jako całość dramat Korzeniowskiego: „Karpaccy górale“, dawszy mu napis, nie wiem z jakiego powodu, „Nad Czeremoszem“. Reprezentacya wywoływała poważne, pełne skupienia wrażenie, urozmaicone czasem, wyjątkowo jakimś rysem komicznym (mandataryusz, karczmarz, przez p. Zejdowskiego charakterystycznie odegrany). Ujawniła ona właściwość utworu Korzeniowskiego, polegającą raczej na szeregowaniu obrazów (10 zmian dekoracyj), niż na silnem koncentrowaniu akcyi. Postać główna, Antoś Rewizorczuk, pomimo starannej gry p. Ładnowskiego, nie mogła, z powodu warunków fizycznych artysty, porwać swą siłą młodzieńczą, brzmieniem głosu, nastrojem nawskroś uczuciowym. Pani Rakiewiczowa, jako jego matka, najwspanialszą była w scenie przekleństwa. Zapewne, gdybyśmy wedle wymagań realistycznych rolę tę sądzili, możnaby jej zarzucić wykończenie i zaokrąglenie klasyczne, ale zarzut nie tyleby się odnosił do aktorki, ile do autora, który nie chciał bynajmniej malować obrazu rodzajowego, lecz go w zidealizowanych formach pomyślał. P. Trapszo w scenie obłąkania zachowała spokój i łagodność, które ująć mogły serca daleko silniej, aniżeli miotanie się na deskach teatral-

nych; w chwilach gwałtownego wzburzenia natomiast głos jej był zasłaby. P. Wojdałowicz komiczną figurę mandataryusza głównie w minach, giestach i sposobie wymawiania zdań odtworzył z powodzeniem. O całości wystawy można powiedzieć, że znać w niej było troskliwość, by piękne dzieło pięknie się widzom ukazało. Tylko pieśni górali i opryszków bardzo niefortunnie zostały wykonane i nietylko nie potęgowały efektu, jaki wywrzeć były powinny, ale go przeciwnie w wysokim stopniu tłumiły.

Usterki jednak, zaznaczone tutaj mimochodem, nie mogły bardzo zepsuć bardzo miłych lub podniosłych wrażeń, jakie budziły wśród ogółu te jubileuszowe przedstawienia. Dowiodły one, że ze starego repertuaru mogą być brane sztuki, które i dziś jeszcze cieszyć się będą powodzeniem.

XI.

Twórczość dramatyczna Juliusza Słowackiego.

Ze wszystkich naszych wielkich poetów, Juliusz Słowacki posiadał najwięcej talentu dramatycznego, a jednakże nie stworzył ani jednego doskonałego arcydzieła, któreby powszechnie za takie uznane zostało.

Musiały być zatem w jego talencie jakieś braki, nie dozwalające mu rozwinąć się w całej pełni i wydawać utworów skończonych pod każdym względem.

Przedewszystkiem, zdaje mi się, iż ta potęga naczelna, którą Słowacki był obdarzony w stopniu najwyższym i która stanowi największy czar jego twórczości, t. j. fantazya, wytworzyła zarazem najważniejszą przeszkodę w rozwinięciu się i udoskonaleniu jego zdolności dramatycznej.

Ażeby napisać dobry dramat, potrzeba, prócz talentu, znać dobrze życie realne, interesować się szczegółami działalności ludzkiej rzeczywistej, wchodzić w jej pobudki i umieć je wyrazić *za pośrednictwem* sytuacyj, opartych na zba-

daniu warunków, wśród których czyny ludzkie powstają — jednem słowem trzeba mieć rozwinięty i czuły zmysł obserwacyjny.

Czy w Słowackim zmysł ten doszedł do znacznego stopnia rozwoju? Oczywiście spostrzegawczości nikt mu odmówić nie może; ale zamiłowania do robienia obserwacyj odkryć w nim niepodobna; żyje on więcej słuchem niż okiem, więcej nań działają usłyszane, lub przeczytane rzeczy, niż wiadomości, zdobyte własnem spostrzeganiem i poszukiwaniem. Nie widzimy, ażeby go mocno zajmowała rzeczywistość realna, nietylko ta drobiazgowa, powszednia i pospolita, od której się odwraca umysł poetycki, ale i ta wyższa i najwyższa, która się ujawnia w działalności społecznej i politycznej klas lub narodów. Juliusza więcej obchodzi świat wyśniony w wyobraźni, świat stworzony przez poetów, malarzy, przez senne rojenia, wizye i halucynacye wreszcie.

Jak to dobrze charakteryzuje poetę — marzyciela, gdy opisuje matce (24 marca 1834 r.) swój pomysł utworzenia tragiedyi o Wallasie, sławnym patryocie szkockim. Nie tyle fakta rzeczywiste go obchodzą, ile wrażenia, jakie w latach dziecinnych i później, samo wspomnienie tego nazwiska w nim budziło. „Długo myślałem — pisze — jaki w dziejach różnych narodów najczystszy jest bohater i z najpiękniejszą duszą; przypomniało mi się, że niegdyś w dzieciństwie, kiedyś mię, mamo, do uczenia się fran-

cuskiego języka zachęcała, mówiłaś mi: poznasz Wallasa życie. Samo imię Wallasa uderzyło magnetycznie na moją imaginacyę. Wystawiłem sobie coś podobnego do burzy, która *ucali lasy*. Nie mogę zdać sprawy z tego zdarzenia, ale czuję je dotąd. W kilka lat potem czytałem romans: *Les chefs écossais*. Mama wtedy grałaś na fortepianie smutnego niemieckiego walca. Smutne wrażenie romansu tak się pomieszało z tą muzyką, że dzisiaj przez walc tylko romans widzę, jak we mgle. Teraz w różnych historyach poznałem się z rzeczywistym Wallasem. Już w tragiedyi nie romansowo, ale w historycznej prawdzie maluję tego człowieka, ale układając tragiedyę i pisząc ją teraz, często wstaję od stolika i idę do fortepianu i gram tego samego walca, aby *koloryt wspomnień smutkiem napełnił moje karty*".

Tak więc, dziecinna etymologia imienia Wallas, czytany romans, słyszany walc, poznana z dziejów rzeczywistość zlewała się w fantazyi Juliusza w jedną całość nastrojową, potęgowaną odgrywaniem kawałka muzycznego, by smutnem usposobieniem się przejąć i przenieść je do dramatu. Jaki w ten sposób powstał utwór, nie wiemy, gdyż nie odszukano dotychczas nawet urywku z tej tragiedyi.

Jeszcze dobitniej, jeszcze znamienniej to lubowanie się w wyobraźni, obok pewnego lekceważenia rzeczywistości, wypowiedział Słowacki w prześlicznym liście, poprzedzającym „Balla-

dynę", której pierwotne naszkicowanie pochodzi z tego samego roku 1834, kiedy powstał pomysł do „Wallasa". Patrząc na stary zamek Bony koronujący ruinami mury Krzemieńca, rodzinnego swego miasteczka, marzył Juliusz, że z czasem „w ten wieniec wyszczerbionych murów" nasypie „widm, duchów, rycerzy", że odbuduje „upadłe sale" i oświeci je „przez okna ogniem piorunowych nocy"... I wysnuł potem cykl tragiedyj, mających urzeczywistnić to marzenie z lat młodocianych; a jednę z nich, „Balladynę", wypuścił w świat z taką charakterystyczną rekomendacyą: „Wychodzi na świat Balladyna z Aryostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona *wnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie*, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi zaszczepione. Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłosnych i umarłej kochanki: *niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy*; a jeżeli to wszystko ma wnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód niesłyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy w śnie nawet

ślepej i wiekowej. Więc też w liście z 29 kwietnia 1845 r. nie mogła się powstrzymać od słów następnych: „Mniemałam w mojej zarozumiałości artystycznej i kobiecej, że całą drogę o mnie tylko marząc, przybywszy na miejsce, napiszesz, Panie, wielki dramat, w którym ja i ja tylko sama będę musiała przyjąć na siebie odpowiedzialność za powodzenie lub upadek jego; tymczasem przybyła *Kasztelanowa*, sztuczka w 1-ym akcie na małą scenę i którą mi dyrekcya zaprzecza, utrzymując, że ponieważ nikt mnie jeszcze w rolach kochanek zastąpić nie może, przeto nie trzeba, ażeby publiczność illuzyę traciła widywaniem częstem swojej pierwszej kochanki w rolach starych kobiet. Drugie dziełko: *Stacya w Hulczy* również nie dla mnie. Według własnych słów pańskich dwoje nas tylko, ja i p. Żółkowski potrafiliśmy zasłużyć na niejakie pochwały; a przecież my tylko dwoje wydziedziczeni jesteśmy z jego rodziny w Apolinie. P. Żółkowskiego zbuntowałam, ażeby nie przyjmował roli lokaja w Hulczy, bo wszakże sam, Panie, zaleciłeś mi, ażebym go zwracała do wyższego zawodu, właściwszego jego talentowi. Słowa Pańskie przyjęłam za wyrocznię; tymczasem widzę, że one są dwuznaczne, jak te wszystkie, które uwodziły biedny gmin w starożytności...“

Czyż to niezadowolenie aktorki nie daje pewnej wskazówki co do owych „drobnych za-

zdrostek“ i „błahych powodów“, na które żalił się Korzeniowski?

W obecnej obsadzie rolę Kasztelanowej grała wybornie p. Niewiarowska; zarówno charakteryzacya głowy i twarzy, jak postawa wyniosła, jak ton głosu — doskonale uprzytomniały postać dumnej, zaciętej, nieznoszącej żadnego oporu arystokratki, która przecież po za sferą przesądów rodowych ma dobre i czułe serce. W grze p. Niewiarowskiej nie zauważyłem ani jednego niewłaściwego giestu, ani jednego fałszywego tonu; całość i szczegóły były przez artystkę obmyślane i wystudyowane.

Nie można tego powiedzieć o roli p. Lüdowej w „Pannie Mężatce“. Najniepotrzebniej w świecie, niby to dla „stylu“ garderobianego zrobiła się nieznośnie pękatą, ośmieszyła się po prostu ubraniem, które dla oka dzisiejszego wydaje się zabawnem i dziwacznem. Tam, gdzie chodzi o podobanie się wzrokowi przedewszystkiem, trzeba być bardzo oględnym w wyborze kostiumu, ażeby nie wywołać nie zamierzonego efektu. Prócz tego i sama gra artystki w pierwszych dwóch aktach zadowolić nie mogła; nie było w niej życia i prawdy; dopiero w akcie trzecim, zarówno w ruchach jak w sposobie mówienia, rozwinęła pani Lüdowa szczęśliwe pomysły, które dodatnio wpłynęły na wrażenie końcowe. Pani Ostrowska grała bardzo dobrze rolę ciotki, powolnej na kaprysy swej ulubienicy, a p. Rapacki z werwą przedstawił postać

rubasznego, ale inteligentnego majora. Natomiast p. Wolski, grający rolę Adolfa, „Fabiusza Kunktatora“, znajdował się widocznie w nieswoim żywiole.

Teatr Wielki wystawił najbardziej zharmonizowany jako całość dramat Korzeniowskiego: „Karpaccy górale“, dawszy mu napis, nie wiem z jakiego powodu, „Nad Czeremoszem“. Reprezentacya wywoływała poważne, pełne skupienia wrażenie, urozmaicone czasem, wyjątkowo jakimś rysem komicznym (mandataryusz, karczmarz, przez p. Zejdowskiego charakterystycznie odegrany). Ujawniła ona właściwość utworu Korzeniowskiego, polegającą raczej na szeregowaniu obrazów (10 zmian dekoracyj), niż na silnem koncentrowaniu akcyi. Postać główna, Antoś Rewizorczuk, pomimo starannej gry p. Ładnowskiego, nie mogła, z powodu warunków fizycznych artysty, porwać swą siłą młodzieńczą, brzmieniem głosu, nastrojem nawskroś uczuciowym. Pani Rakiewiczowa, jako jego matka, najwspanialszą była w scenie przekleństwa. Zapewne, gdybyśmy wedle wymagań realistycznych rolę tę sądzili, możnaby jej zarzucić wykończenie i zaokrąglenie klasyczne, ale zarzut nie tyleby się odnosił do aktorki, ile do autora, który nie chciał bynajmniej malować obrazu rodzajowego, lecz go w zidealizowanych formach pomyślał. P. Trapszo w scenie obłąkania zachowała spokój i łagodność, które ująć mogły serca daleko silniej, aniżeli miotanie się na deskach teatral-

nych; w chwilach gwałtownego wzburzenia natomiast głos jej był zasłaby. P. Wojdałowicz komiczną figurę mandataryusza głównie w minach, giestach i sposobie wymawiania zdań odtworzył z powodzeniem. O całości wystawy można powiedzieć, że znać w niej było troskliwość, by piękne dzieło pięknie się widzom ukazało. Tylko pieśni górali i opryszków bardzo niefortunnie zostały wykonane i nietylko nie potęgowały efektu, jaki wywrzeć były powinny, ale go przeciwnie w wysokim stopniu tłumiły.

Usterki jednak, zaznaczone tutaj mimochodem, nie mogły bardzo zepsuć bardzo miłych lub podniosłych wrażeń, jakie budziły wśród ogółu te jubileuszowe przedstawienia. Dowiodły one, że ze starego repertuaru mogą być brane sztuki, które i dziś jeszcze cieszyć się będą powodzeniem.

stych. Mam tu na myśli głównie Kordyana i Lilę Wenedę.

Kordyan to jakby wcielenie *umysłowej* strony życia samego poety. Wrażliwy niezmiernie marzyciel, łatwo z jednej ostateczności popadający w drugą, rozczarowany przedwcześnie co do sławy, miłości i wiary dogmatycznej, zdenerwowany życiem wyobraźni przeważnie, zdolnym jest do poświęcenia, do ofiary z istnienia, ale niezdolnym do czynu, wymagającego nietylko odwagi, ale także przytomności umysłu, wytrwania i cierpliwości. Przemówić gorąco i namiętnie, wziąć na siebie dokonanie przedsięwzięcia, od którego inni odstąpili — to potrafi, ale zwalczyć widm własnej fantazyi, pokonać nerwowej drażliwości, uderzyć śmiało nie zdoła, raczej padnie omdlały, nie spełniwszy zabójstwa, do którego tak długo się podniecał. Czy poeta świadomie dał Kordyanowi to zdenerwowanie, czy też wypłynęło ono wprost tylko z jego usposobienia, nie rozstrzygam, bo nie mam do rozstrzygnięcia dostatecznych danych; w każdym jednak razie wybornie powiodło się odtworzenie tego rysu w znakomitej scenie, w której Kordyan stacza nierówną walkę ze Strachem i Imaginacyą. Scenę tę zestawiłbym ze wspaniałemi scenami snu „Ryszarda III“ u Szekspira i snu Franciszka Moora w „Zbójcach“ Schillera. Mniej natomiast udatnie wrażliwość Kordyana przedstawiona została w szpitalu w rozmowie z do-

ktorem, niezbyt szczęśliwem naśladowaniem Mefistofelesa.

Lilla Weneda to uosobienie cichego, łagodnego poświęcenia, zharmonizowane we wszystkich częściach, nie rażące żadną nutą fałszywą. Wszystkie jej przemowy, czy do siostry (Rozy), czy do ojca, czy do Lecha i Gwinony, nacechowane są taką miłością, tak wzniosłem poczuciem idei ofiary, tak poetycznem natchnieniem, że w całym zasobie dramatycznych postaci Słowackiego nie podobna znaleźć czystszej, sympatyczniejszej i poetyczniejszej: wobec niej Kordelia szekspirowska blednie. Czar atoli tej postaci, rozważanej sama w sobie, nie czyni ją dramatyczną naprawdę, z powodu, że jej czyny (oczarowanie wężów za pomocą śpiewu, żeby nie pożarły jej ojca, nakarmienie tegoż ojca liliami wodnemi), chociaż ładne jako fikcya poetycka, nie budzą przekonania o swej rzeczywistości i każą rozważać tę osobistość jako ładne urojenie, mające wartość swą poetycką, lecz nie oparte na twardym i trwałym gruncie życia rzeczywistego.

W najbliższem powinowactwie z Lillą Wenedą zostają dwie Amelie, wielce do siebie podobne; jedna w „Horsztyńskim“, druga w „Mazepie“. Pierwsza, bardzo serdeczna, bardzo miła, kochająca brata więcej niż miłością siostrzaną, nie ma w dramacie w tym kształcie, w jakim go obecnie posiadamy, t. j. ułamkowym, wyraźnej roli, występuje zaledwie parę razy i to

w charakterze biernym. Amelia w „Mazepie“ ma rolę znacznie większą i tragiczniejszą; posiada dużo uroku, a jej niezasłużone cierpienia, jej niewyznana miłość idealna do pasierba, czynią ją bohaterką wielce uroczą. Pomimo jednak tego czaru, jaki ona rzuca na widza lub czytelnika, niepodobna jej uznać za wykończoną i zharmonizowaną w sobie. — Poeta dał się pociągnąć swej wyobraźni i dla efektu wyrazowego poświęcił wewnętrzną jednolitość osobistości. Zbyt naiwną się okazuje, jakby jakąś całkiem niedoświadczoną i marzycielską dzieweczką, gdy w skardze na zaczepkę Mazepy, wypowiada przed królem te słowa:

Zawstydzona, ile że *ubrana mniej skromnie*,
Bom nie myślała, że mnie kto z ludzi nadybie,
Musiałam spuścić oczy i w rzeczułki szybie
Wołać rybek na pomoc i prosić o radę.

Wiersze są ładne, ale niestosowne w ustach kobiety zamężnej, która w parę sekund potem używa wobec tegoż króla słów energicznych, nie owiniętych nietylko w gazę poezyi, ale nawet w bawełnę konwenansu:

Królu... powiedz mu....,
Że choćbym nierządnicą była, nie skorzysta,
Bo *jeszcze* ja dlań będę za dumna, za czysta!

Albo jeden frazes albo drugi był niewłaściwym w ustach Amelii; kto takie myśli wypowiada, ten „rybek“ na pomoc nie woła i o radę

ich nie prosi. Słowacki raz chciał nadać swojej postaci ton elegijno-poetyczny, drugi raz — pewny siebie i śmiały — i popełnił błąd pod względem psychologii i dramatyczności.

Uczuciowe charaktery męskie dorównywają żeńskim, poczynając od Rizzia w „Maryi Stuart“, a kończąc na Gianim w „Beatrix Cenci“. Posiadają one przedewszystkiem wielką umiejętność wypowiadania swych wzruszeń słowami pełnemi świeżości i wdzięku. Nie tętni w tych słowach energia, siła wybuchowa, namiętność ześrodkowana, ale jakieś łagodne rozmarzenie, które nawet w groźnych sytuacyach nie ustaje, jakby owi ludzie pewni byli, iż im zawsze starczy czasu na wyrażenie pięknie utoczonych frazesów. Po większej części słowa ich nie wzruszają nas głęboko; nie przypominam sobie, ażeby mi łza napływała do oka, gdy owi bohaterowie skargi na swoje nieszczęścia rozwodzą; ale w każdym razie przyznać im musimy, że się w pospolitość nie bawią i umieją dobrze bronić praw swego serca, czy też swej fantazyi. Są to poeci, którym Słowacki udzielił daru swej wyobraźni i swego języka; nie dziw zatem, że mówią ładnie, że się nie kłopocą w wyborze przenośni porównań.

Dręczące wahanie się, połączone z silną uczuciowością czyni Szczęsnego w „Horsztyńskim“ jedną z najtragiczniejszych osobistości u naszego poety, lecz tylko w pomyśle, nie w wykonaniu. Szczęsny, postawiony między miło-

ścią dla ojca, a obowiązkami względem kraju, targany przytem uczuciem nie braterskiem jeno dla siostry, znajduje się w tak naprężonej kolizyi dramatycznej, i to w kolizyi realnej, jak żaden inny z bohaterów Słowackiego. To stanowi dodatniość pomysłu, więcej mającego tragiczności aniżeli pomysł Hamleta, którego zresztą Szczęsny jest naśladowaniem. Gdybyśmy posiadali dokończenie dramatu, kiedy Szczęsny po gwałtownej śmierci ojca, któremu nie pospieszył na pomoc, miał się zdecydować wreszcie na czyn jakiś, posiadalibyśmy charakter rozwinięty i wykończony; tak, jak jest obecnie, przedstawia się nam tylko, jako zarys. Są w nim momenta prześliczne, jak obie rozmowy z Amelią, jak rozmowa z Nieznajomym, ale so tą tylko momenta, które nam nie dają jeszcze należytego pojęcia o całości charakteru.

Osoby uczuciowe, skłonne do pozowania i dramatyzowania życia swego, wybornie zostały zarysowane w „Niepoprawnych“ i to zarówno w najlepszych swych przedstawicielach: Fantazym i Idalii, jak i w gorszych od nich hr. Respektach. Pierwsi są istotnie poetyczni, naprawdę szlachetni; drudzy tylko w słowach wyuczonych i poetyczność i szlachetność mają na ustach. Tyle subtelnej ironii, ile jej znajdujemy w rysunku owych poetycznych przedstawicieli pozowania, nigdzie indziej nie zużył Słowacki, a jednak nie odebrał im sympatyi pe-

wnej, jaką mieć musimy dla ludzi naprawdę utalentowanych i zasadniczo szlachetnych.

Charaktery, których istotą jest czyn, działanie, a więc naprawdę dramatyczne, nie udawały się tak szczęśliwie Słowackiemu. Zazwyczaj dobrze nakreślił pierwszy ich szkic, ale nie potrafił go wypełnić rysami szczegółowemi.

Pięknemi w dodatnim znaczeniu są postaci Kirkora i Dyany, ale obie jedynie w zarysie. Słowa ich są zawsze doskonałe, a niekiedy świetne, czyny natomiast, albo nie następują wcale, albo odbywają się za kulisami.

Czynne charaktery ujemne są szerzej rozwinięte, lecz niezbyt udatnie. W pierwszej sztuce Słowackiego „Mindowe“ mamy aż trzy takie charaktery (bohater tytułowy, Heidenrich, Frojnat), lecz każdemu z nich czegoś brakuje; wogóle za dużo mówią, a za mało czynią, uprzedzają działanie przechwałkami i nie dokonywają tego, co zamierzyli, dumy i ambicyi mają podostatkiem, ale za mało siły woli, lub za mało umiejętności korzystania z pory odpowiedniej do czynu, ażeby mogli obudzić grozę. Zdobywają się conajwięcej na jakiś jeden popisowy wysiłek, i ten w dodatku nie przynosi im pożądanych wyników. W „Maryi Stuart“ jest jedna wyborna sylwetka podrzędnej w dramacie osobistości, mściwego Duglasa, lecz postać od niego ważniejsza, Henryk Darnley i Botwel nie mogą zadowolić wymagań estetycznych; pierwszy z powodu nijakości swojej, drugi z powodu nieja-

sności dążeń, obok pretensyj do jakichś głębin myślowych.

Duma i usposobienie despotyczne mają dobrych przedstawicieli w Hetmanie, ojcu Szczęsnego („Horsztyński“) i w Wojewodzie, mężu Amelii („Mazepa“); złość, mściwość i gburowatość w Gwinonie, małżonce Lecha („Lilla Weneda“); nikczemność i tchórzostwo w Negrim („Beatrix Cenci“).

Próżność, zmysłowość, pycha i instynkty mordercze charakteryzują Balladynę, nie mającą w sobie żadnego uczucia prawdziwie ludzkiego, prócz dziwnej, jak na taką naturę, wstydliwości w chwili, gdy szła zabijać; to też rys ten musimy uważać za niewłaściwie dobrany, za wypływ pewnego upodobania w przedstawianiu bohaterek swoich w koszuli tylko. Skądinąd charakter Balladyny jest jednolity; konsekwencye złego czynu idą za sobą nieubłaganie i zabijają w duszy demona pychy i żądzy władzy wszelkie inne uczucia; stąd Balladyna jest złą córką, złą żoną, złą kobietą, jest wcieleniem namiętności nizkich i krwawych.

Wyjątkowe miejsce w dramatach Słowackiego zajmuje Beatrix Cenci. Zabójczyni ojca w celu ochrony czystości dziewiczej jest spokojną, choć wie, że śmierć ją czeka; wyrzutów sumienia nie doznaje, całkowicie się oddając uczuciu miłości do malarza Gianiego, a w chwili pożegnania z nim wypowiada słowa pełne prostoty i rzewności. Nie znosi przymusu i fałszu; to też na-

ciąganemi wydają mi się wyrażenia, w których powiada, że „przeczuciami dawno rozkochana“ w Gianim — niewidzianym przez siebie nigdy przedtem — „jemu broniła wierności — straszną ofiarą“. Ładnie to brzmi, ale w ustach Beatryczy mniej jest właściwe, niż np. w ustach której Amelii.

Słówko wreszcie o błaznach, wprowadzonych przez Słowackiego do dramatów na wzór Szekspira, Kalderona i Wiktora Hugo. Dwu ich mamy: Nicka w „Maryi Stuart“ i Ślaza w „Lilli Wenedzie“. Pierwszy jako dowcipniś nie robi wielkiego wrażenia, dopiero przy śmierci wspomnieniem o sieroctwie swojem porusza serce; drugi jest od początku do końca figurą nieudatną; jego dowcipy nie są brane z właściwej mu sfery, pachną książką, a raczej zbytecznem zapatrzeniem się na Szekspira, a rola jego w dramacie jest poprostu niesmaczną i psuje podniosłe wrażenie całości.

II.

Wątek rozległy i ważny czterokrotnie podejmował Słowacki, wybierając do przedstawienia charakterów swoich chwile przełomowe w życiu narodów. Żaden tragizm zachodzący w duszy pojedyńczego człowieka nie może iść w porównanie z tragicznością losów całego społe-

czeństwa. To też wielcy dramatycy chętnie obierali takie epoki, czy takie wypadki, w których zachodziła jakaś doniosła przemiana w istnieniu pewnego ludu, gdyż tym sposobem pozyskiwali dla dzieł swoich spółczucie mas całych, mogących rozumieć to, co do ich serca głośno i dobitnie przemawia.

I Słowacki poszedł z początku tą drogą. Pierwsza jego próba dramatyczna „Mindowe“ osnutą jest na przeciwieństwie dawnej religii pogańskiej na Litwie z nową, zaprowadzoną przez W. Księcia, który się u papieża o koronę królewską wystarał. Jakkolwiek mało nas może interesować dawna wiara Litwinów, odczuć jednak możemy silnie stan duszy Rognedy, matki Mindowy, przedstawicielki czci dla starych bogów, przywiązanej do nich całem pasmem długiego swego żywota. Ale poeta, zaznaczywszy takie przeciwieństwo, nie wyzyskał go w sposób dramatyczny, bo wśród reprezentantów nowej religii żaden nią naprawdę nie jest przejęty; wszyscy wyznają powierzchownie jeno, czy to dla celów ambicyi, jak Mindowe, który zresztą bardzo rychło ją porzuca, czy też z tradycyi tylko, jak Krzyżacy. Istotnego więc starcia się między dwoma potężnemi prądami nie ma w tym utworze, gdyż ci, co walczą istotnie, jak Lutuwer, działają poza sceną, a na scenie zachodzą tylko kolizye natury prywatnej: miłości, ambicyi, zemsty, wyrażone w sposób jeszcze bardzo młodzieńczy.

Druga próba dramatu politycznego w „Kordyanie“ szwankuje również w wykonaniu. Autor zająwszy się zanadto osobą bohatera tytułowego, zamało poświęcił miejsca odmalowaniu stosunków ogólniejszych. Są wprawdzie bardzo dobre, lubo szkicowo traktowane sceny zbiorowe (lud na placu); jest starcie się przeciwnych opinij w naradzie spiskowych, ale te szczegóły nie mogą nam zastąpić obrazu usposobień społecznych i odmiennych kierunków politycznych. Tutaj jedna osobistość zbytecznie wygórowała nad masy.

I w „Horsztyńskim“ rzecz ma się podobnie, chociaż z innego względu. Wypadek główny, rozstrzygający o losie Hetmana i jego syna, a w części i o losie społeczeństwa, został tylko sprawozdawczo w dramacie przedstawiony; a postać Szczęsnego oraz jego stosunek do Horsztyńskiego i Salomei zajęła miejsce naczelne.

Dopiero w „Lilli Wenedzie“ sprawa ginących Wenedów całkowicie wypełnia dramat. To też zarówno z powodu charakteru tytułowego, jako i wątku dramat ten budzi nadzwyczaj żywe zainteresowanie. Gdyby nie Ślaz nieszczęśliwy i ś. Gwalbert nie mniej niefortunny, byłby to utwór Słowackiego najpiękniejszy i najbardziej zharmonizowany. Nie należy jednak zapominać i o słabych jego stronach, a mianowicie o tem, że poeta w uniesieniu złączył najściślej nietylko dzielność, ale nawet samo istnienie Wenedów z urokiem harfy czarodziejskiej, która dostawszy

się w ręce mściwej Gwinony, nie wróciła już do rąk króla Derwida i nie mogła serc zrozpaczonych zagrzać do boju. Choćbyśmy nie wiem jak wysoko stawiali muzykę i poezyę, nie możemy przecież im własności cudotwórczych przypisywać. Jeżeli Roza Weneda w sercach swoich współziomków znalazła tylko zgniliznę, to sądzimy, że im już i harfa Derwidowa niby nie pomogła. Czytelnik nie może się przejąć tem nadmiernem znaczeniem, jakie Słowacki nadał harfie, nie może zatem w całej pełni odczuć grozy, którą obudziłby musiał temat zgonu narodu całego.

I później czuł Słowacki nie raz potrzebę oparcia dramatu o wielkie wypadki dziejowe, ale z wyjątkiem mesyanicznych, o których niżej, nie wykonał żadnej całości i pozostawił mniejsze tylko lub większe ułamki, jako to: „Wallenrod“, „Walter Stadyon“, „Jan Kazimierz“, „Złota Czaszka“. Wszystkie zaś inne, w całości obrobione utwory dramatyczne opierał na stosunkach życia prywatnego, chociaż tu i owdzie jakiś rys ze stosunków publicznych wprowadzał.

Możnaby się dziwić, że do tej drugiej kategoryi utworów liczę „Balladynę“, chociaż w niej idzie o przywrócenie tronu Popielowi; kto jednak sprawę tę rozważy, przyzna mi słuszność. Prawda, Kirkor zaraz nazajutrz po ślubie wyrusza w pole, by żyjącemu jak pustelnik Popielowi tron przywrócić i dokonywa nawet

szczęśliwie swego dzieła; otrzymuje obietnicę, iż temu tron zwrócony będzie, kto się w koronie Popielów ukaże. Korona była u pustelnika, lecz swywolne duchy powietrzne, dla przypodobania się swej pani (Goplanie), wykradły tę koronę i włożyły ją na głowę gbura i pijaka, Grabca. W ten sposób cała wyprawa Kirkora została udaremnioną; koronę, odebraną zabitemu Grabcowi, przywłaszczyła sobie Balladyna i została królową. Otóż ten wątek ma cechy raczej żartu, owego „Aryostycznego uśmiechu“, jaki swemu utworowi sam Słowacki przypisywał, aniżeli poważnego traktowania sprawy, dotyczącej przejścia władzy z jednej rodziny do drugiej. Nie, motyw zasadniczy „Balladyny“ nie polega na rozwinięciu stosunków politycznych, choćby w zamierzchłej, tajemnej przeszłości, lecz na uwydatnieniu dziwnej plątaniny spraw ludzkich wogóle, traktowanej w sposób dowolny, fantastyczny. Utwór to dziwny i jedyny w swoim rodzaju; najbardziej też charakteryzuje Słowackiego, który się w nim ukazuje w całej swojej istocie, nie krępowany żadnemi konwencyonalnemi wyobrażeniami o sztuce, z zupełną swobodą w poddaniu się naczelnej potędze swego ducha — imaginacyi. Wygląda on jak urzeczywistnione senne marzenie. Różnorodność uczuć, tu odmalowanych, jest znaczna. Mamy tu najprzód ślepe, bezgraniczne przywiązanie matki do jednej z córek i to nie do tej, która kocha ją prawdziwie i głęboko, ale do tej, która ją lekceważy, siebie

tylko mając zawsze na uwadze. Mamy tu dalej miłość siostrzaną Aliny, dobrej, serdecznej, po dziecięcemu figlarnej, a gotowej wyrzec się szczęścia własnego, jeżeli ją tylko Balladyna ładnie poprosi. Widzimy następnie miłość dla człowieka, pod żadnym względem nie zasługującego na to uczucie, miłość znoszącą drwiny grubijańskie i wszelkie upokorzenia, a dbającą jedynie o to, by ukochany miał to, czego pragnie, co mu przyjemność daje. Jest miłość szlachetna, rycerska, jest i udawanie miłości dla osiągnięcia pewnego celu. Widzimy miłość urojoną, czułostkową (Filona), zwróconą najprzód do nieokreślonej, we mgle bujającej istoty, a potem do zmarłej, dlatego, że już ta istota, jako zmarła, odmienić się, a więc rozczarować nie może. Wszystkie te uczucia dobre, uczciwe, szlachetne, czasami skrzywione w zastosowaniu, nie przynoszą ludziom szczęścia, nie zapewniają im radości i spokoju, giną złamane, sponiewierane, oszukane, bo nad niemi trzyma żelazną dłoń samolubstwo i interes, nie przebierające w środkach, uparte w działaniu, niepowstrzymane w biegu, dopóki zamiarów swoich nie dopną. Wrażenie ogólne jest w końcu smutne, choć nie rozpaczliwe, gdyż poeta nie daje tryumfu ostatecznego pierwiastkowi złemu, niemoralnemu, zbrodniczemu.

Do takich uwag nie daje sposobności żaden inny dramat Słowackiego z drugiej kategoryi. Uczucia w nich nie są nagromadzone w takiej

obfitości i różnorodności; a ich siła nie ma wielkiego napięcia, chociaż powoduje powikłania tragiczne.

W „Maryi Stuart“ lekkomyślność i zalotność pięknej królowej, lubiącej hołdy, doprowadzają do nikczemności i zbrodni. Dokonywa się to w dramacie w sposób dosyć niespodziewany, bo nikt chyba po Maryi z trzech pierwszych aktów (aż do końca sceny IX) nie mógłby oczekiwać takiego postępowania, jakie rozwinęła w 2 ostatnich. Była ona słaba i próżna, lekkomyślna i zalotna, lecz od tych właściwości, jakże jeszcze daleko do trucicielstwa i rozkazu zabicia męża! A nie usprawiedliwił jej poeta nawet namiętnością potężną, przynajmniej nie uwydatnił tej namiętności należycie.

W „Mazepie“ wątek główny, to czysta, idealna, prawie niewyznana miłość macochy do pasierba, skomplikowana zalotami króla i jego pazia, oraz podejrzliwością, despotyzmem, gniewnem zaślepieniem mściwego męża. Wątek to niewątpliwie wzruszający; daje też pole Słowackiemu do świetnego rozwinięcia, jakkolwiek nie we wszystkich szczegółach zadawalająco wykonanego. Miłość Zbigniewa i Amelii przedstawiona została najdoskonalej, a ustępy, malujące ją, należą do najznakomitszych rzeczy w ogólnej literaturze dramatycznej.

Właściwa treść tragiedyi p. t. „Beatrix Cenci nie została poczerpnięta z owego pełnego zgrozy i wstrętu stosunku, jaki historya nam przeka-

zała; gdyż Słowacki zaznaczywszy tylko ten fakt w sposób mistrzowski na początku swego utworu, rozwinął go na podstawie dalszych losów bohaterki, a mianowicie jej miłości do malarza i wyników śledztwa prowadzonego w sprawie morderstwa, którego ofiarą padł stary Cenci. Rzecz się wikła wskutek nikczemności Piotra Negri, który pałał namiętną żądzą względem Beatriczy, a widząc płonność zabiegów swoich, donosi urzędowi o jej zbrodniczym postępku, za co znowu zostaje zamordowanym przez malarza, co, jak się potem okazuje, był jego bratem. Okropności tego wątku porównać się dadzą ze zbrodniami, wypełniającemi tragiedye greckie. Gdyby nie brylantowa fantazya Słowackiego, rzecz cała robiłaby wrażenie wstrętne, jak niektóre dramata Wiktora Hugo.

Osnową „Niepoprawnych“ jest właściwie małżeństwo, zaprojektowane przez zubożałych, a puszących się hr. Respektów, którzy swą córkę bez względu na jej uczucia oddawali hr. Fantazemu za opłatę długów, ciążących na ich majątku. Treść ta jednak, która nasunęła Słowackiemu jedną z najwspanialszych przemów (w odpowiedzi Dyany hr. Fantazemu) nie wypełniła dramatu, autor więcej nawet niż nią zajął się stosunkiem Fantazego i Idalii, którzy też wychodzą na głównych bohaterów sztuki. Starał się oczywiście poeta dwa te wątki połączyć ze sobą i połączył je też istotnie, ale nie spoił artystycznie, nie uczynił go jednolitym w całej pełni.

Dramat, zakrawający z początku na rzecz poważną i pełną grozy, zaprawiony został komicznie przedstawioną przygodą pani Rzecznickiej (porwanie przez kałmuka), a zakończony uwieńczeniem dawnej miłości Dyany do Jana, sprowadzonem przez poczciwego i zacnego Majora, który sam jeden umiera w tym utworze, mającym charakter tragi-komiczny.

III.

W pojęciu tragiczności nie trzymał się Słowacki zawsze i wszędzie tej samej zasady: czy to konieczności nieodwołalnej starożytnych tragików greckich, czy rządów opatrznych nad światem, jak u Kalderona, czy odpowiedzialności za czyny własne, jak u Szekspira i nowszych wogóle dramatyków, czy wreszcie losu i przypadku, jak u romantyków niemieckich. Poeta nasz brał te wszystkie motywy po kolei w swoich dramatach, albo też łączył je i mieszał ze sobą w sposób dowolny i fantastyczny. Natura jego kapryśna, daleka od wszelkiej systematyki, bawiła się, można powiedzieć, dobieraniem różnorodnych podstaw dla swoich budowli dramatycznych. Zyskiwały one tym sposobem na urozmaiceniu, tak, że ani jeden dramat Słowackiego nie jest, pod względem architektoniki swej, podobnym do drugiego; ale traciły równo-

cześnie na ześrodkowaniu efektów, na podniosłości tragicznej, na jednolitości i sile.

W czterech pierwszych dramatach szedł Słowacki mniej lub więcej szczęśliwie za Szekspirem w pojęciu i przeprowadzeniu winy tragicznej; jest nią konsekwencya czynów danej osobistości, każdy z bohaterów popełnia jakiś błąd lub nawet zbrodnię i za nią ponosi karę. W „Mindowem“ osobistość naczelna grzeszy podwójnie: przyjmuje pozornie chrześcijaństwo, które lekceważy, i porywa żonę Dowmunta, Aldonę. Los jego nie budzi ani grozy, ani spółczucia, gdyż charakter jego pomimo byronicznego zabarwienia, nie ma w sobie podniosłości, ani rysów sympatycznych. W „Maryi Stuart“ bohaterka z początku płocha tylko, staje się w dalszym ciągu zbrodniarką, która jedynie dzięki czarowi poezyi, jakim ją Słowacki otoczył, nie przejmuje wstrętem, tak, że widzenie przyszłego zgonu na rusztowaniu wywołuje litość dla nieszczęsnej, choć zbrodniczej królowej. W „Kordyanie“ wina leży równie w charakterze bohatera, w jego słabości woli, w zdenerwowaniu, niedozwalającem mu dokonać czynu, który wziął na siebie. Nie ginie on, ponieważ i wina jego nie jest tak wielka, ażeby śmiercią jedynie odkupioną być mogła. W „Horsztyńskim“ Hetman umiera śmiercią gwałtowną, jako karą za zdradę kraju; co do losu syna jego, wahającego się między czcią dla rodzica a obowiązkiem patryotycznym, jesteśmy w niepewności, ponieważ nie

posiadamy zakończenia dramatu; prawdopodobną jednak jest rzeczą, iż zgon jego dobrowolny zakończy walkę wewnętrzną, jaka się w nim toczyła przez cały ciąg utworu.

Ale już w „Horsztyńskim“ spotykamy śmierć dobrowolną prawie bez winy, śmierć tytułowego bohatera, niewidomego starca, podejrzewającego żonę o miłość dla Szczęsnego. Dwie pobudki skłaniają konfederata do samobójstwa: chce uniknąć skutków ruiny majątkowej, sprowadzonej przez Hetmana, a powtóre chce się umknąć z drogi szczęścia swojej ukochanej Salusi. Popełnił on wprawdzie winę niegdyś, gdy odebraną sobie przez Hetmana narzeczoną posiadł już jako jego żonę; ale poeta nie wprowadza tego motywu do postanowienia Horsztyńskiego, używa go tylko jako powodu zemsty osnutej przez Hetmana.

Zupełnie bez winy giną Amelia i Zbigniew w „Mazepie“. Nie platoniczna, czysta ich miłość sprowadza katastrofę, lecz podejrzliwość i okrucieństwo Wojewody, oraz lekkomyślność pazia królewskiego i przypadek (że Mazepa musiał się skryć w alkowie Wojewodziny, słysząc obce kroki). Sceny powstałe z tego zawikłania są wzruszające, budzą współczucie dla nieszczęśliwych ofiar, ale nie posiadają charakteru prawdziwie tragicznego.

Przypadek rządzi głównie zdarzeniami w „Niepoprawnych“. Losy wszystkich osób ważnych, występujących w tym utworze, nie zależą od

ich charakterów, ale od pomyłki, popełnionej przez Kałmuka, który zamiast Idalię porwał panią Rzecznicką, co wywołało amerykański pojedynek między Fantazym i Majorem i śmierć Majora.

Przypadkowość w połączeniu z pewnym fatalizmem rodzinnym wywołuje kolizye w „Beatrix Cenci". Nie morderstwo ojca sprowadza naprawdę katastrofę, chociaż jest jej początkiem, ale ukazanie przez czarownice głowy Beatriczy malarzowi Gianiemu i mściwość jego brata Negri za odrzuconą swą miłość. Dwie zbrodnie w dwu rodzinach popełnione i przypadkowo ze sobą złączone, prowadzą Beatriczę na szafot, a Gianiego do samobójstwa.

W „Lilli Wenedzie" ginie cały naród nie tyle dla braku sił żywotnych, chociaż Roza dla podniesienia osłabłych wyrzuca spółrodakom brak męstwa, ile z powodu braku harfy, t. j. jakiejś potęgi mistycznej, która miała obudzić odwagę i zapewnić ludowi Wenedów w walce z Lechitami zwycięstwo. Możnaby przypuścić, że słabość i miękkość charakteru Wenedów była przyczyną upadku, gdy się zetknęli z twardymi i nieubłaganymi Lechitami, gdyby nie obecność Rozy namiętnej i krwawej wśród pierwszych, a dobrodusznego, choć odważnego Lecha wśród drugich.

„Balladyna" jest najznamienniejszym utworem Słowackiego pod względem zastosowania motywów tragicznych; użył tu poeta wszystkich mo-

żliwych, poczynając od przypadku, a kończąc na Opatrzności. Przypadkiem nazwać musimy, że Goplana każąc zlać czar na córkę Wdowy, nie powiedziała na którą z dwóch, sądząc zapewne, że domyślny wykonawca jej woli, Skierka, przeczuje, że idzie tu o usunięcie rywalki względem Grabca. Skierka jednak nie okazał się domyślnym i obdarzył czarem zarówno Balladynę, jak i Alinę. Natomiast wmieszanie się świata duchów, świata nadzmysłowego w sprawy ludzkie, przemiana Aliny w wierzbę, oddanie korony Popielów Grabcowi, nie jest rzeczą przypadku, ale wynikiem działalności wyższej nad ziemską. Konsekwencya czynów znalazła rozległe zastosowanie, bo zabójstwo, popełnione przez Balladynę, prowadzi za sobą, w połączeniu z jej ambicyą, szereg innych morderstw i nikczemności. Lecz rozwiązanie zawikłań, wywołanych trzema poprzedniemi czynnikami, powierza autor czwartemu, t. j. widomej interwencyi Opatrzności, która piorunem zabija zbrodniarkę urągającą ze sprawiedliwości ludzkiej. Takie połączenie i zmieszanie różnorodnych motywów tragicznych nadaje „Balladynie“ cechę bardzo oryginalną, właściwą kapryśnej twórczości Słowackiego, nie lubiącego się krępować jednostajnemi regułami, lecz nie przyczynia się wcale do wzmocnienia siły wrażeń, do skupienia efektów, do wywołania potężnej grozy tragicznej. Dzieje się w utworze bardzo dużo rzeczy strasznych, trupów jest wiele, bo w każdym akcie ginie je-

dna lub nawet dwie osoby; ale mimo to, czytelnikowi wciąż staje na myśli ów „uśmiech Aryostyczny“, jaki swej „Balladynie“ przyznał twórca. Nie może się wypadków w tragiedyi przedstawionych rozważać na seryo, jako objawów życia ludzkiego, lecz patrzy się na nie jako na gienialną igraszkę wielkiego talentu, który swobodnie puścił wodze fantazyi.

W układzie sztuk pierwszy Słowacki — jeżeli pominiemy dramat romantyczny Odyńca p. t. „Izora“ wydany w r. 1829, jako bardzo lichy, oraz „Piękną kobietę“ Korzeniowskiego, napisaną wprawdzie r. 1829, ale nieogłoszoną drukiem — zerwał pęta pseudo-klasycznych trzech jedności i zaczął po Szekspirowsku szafować czasem i zmianami miejsca. Ta bujna swoboda kompozycyi odpowiadała rodzajowi talentu Słowackiego i jako zapoczątkowanie nowej doby w rozwoju twórczości dramatycznej miała wielkie znaczenie. Trudno wszakże twierdzić, iżby poeta wszędzie umiejętnie z tej swobody korzystał, i żeby wszędzie potrafił zmianę miejsca należycie pod względem prawdy upowodować, iżby wszędzie zmiany te wychodziły na korzyść dzieła sztuki. Przeciwnie, swoboda przemienia się nieraz w dowolność, szkodzącą skupieniu wrażenia i sprawiającą, że dramat przedstawia się, jako szereg luźnych scen, nie jako całość jednolita („Mindowe“, „Horsztyński“); często sytuacye nie mają cechy dramatycznej, lecz epiczną lub liryczną, t. j. służą do zaznajomienia czytel-

nika lub widza z osobistościami i ich uczuciami, a nie do popchnięcia akcyi naprzód (przykładów tego najwięcej znaleźć można w „Kordyanie“, „Horsztyńskim“, „Mindowie“, „Niepoprawnych“, „Balladynie“); zdarzają się nawet sceny zupełnie zbyteczne, nietylko dla rozwoju akcyi, ale nawet charakterystyki osób głównych dramatu, jak w I-ym akcie „Mazepy“. Zdarzają się nagłe zwroty, niczem albo bardzo słabo przygotowane przez poprzednie wypadki, czy charakterystyki; najbardziej w tej mierze uderzającą jest zmiana w „Maryi Stuart“ po zabiciu Rizzia i przy pojawieniu się Botwella.

Regularnością budowy nie odznacza się żaden z oramatów naszego poety. Nie ma tu porządnej ekspozycyi, ani stopniowego natężania w przebiegu akcyi, ani silnie uwydatnionych momentów zwrotnych, ani umiejętnie przeprowadzonej katastrofy. Słowacki lubił przypadkowość i błyskawiczność, a wielki talent poetycki sprawiał, że błędy kompozycyi niezawsze ujemnie oddziaływały na wrażenia całości. Z tej właściwości poety wynikały pożyczki jego czy raczej przypomnienia z dzieł utworów obcych. Dla nakreślenia sytuacyi, która miała posiadać cechy realne, zamało zebrał Słowacki spostrzeżeń własnych, a więc i środków, mających owe sytuacye uplastycznić; czytanie dostarczało mu wówczas reminiscencyj, przemienionych już na własność duchową poety tak, że w chwili pisa-

nia mógł on nawet nie wiedzieć, że powtarza motywy, użyte przez Szekspira, Chateaubrianda, Alfierego, Byrona, Balzaca.

IV.

Najsilniejszą stroną dramatów Słowackiego są ich dyalogi i monologi. Rozporządzał nasz poeta językiem i stylem, zdolnym od wydania wszelkich uczuć na całej ich skali od słodyczy i rzewności aż do przekleństw, burz i grzmotów. Język ten, „lśnił jak mozajka, śpiewał jak słowik", upajał czytelnika i kazał mu zapominać o usterkach w charakterystyce osób, czy w rozwinięciu akcyi. Tyle zasobów poezyi, pełnej wdzięku i blasku lub siły, żaden z naszych dramatyków ani przed Słowackim, ani po nim nie rozwinął.

Styl jego przez czas bardzo długi, bo przez cały okres najświetniejszej twórczości był coprawda jednostajnym, właściwym samemu poecie, bogatym w przenośnie i porównania, w zwroty oryginalne i śmiałe, w pewne przymiotniki i przysłówki, może aż nazbyt często się powtarzające, lecz nadające odrębny, typowy koloryt dykcyi Słowackiego. Nie lubił on mowy pospolitej, powszedniej, a unikał retoryki i deklamacyi, nie chciał się zniżyć do kopiowania wyrażeń z języka codziennego, lecz tworzył połączenia słów niespodziewane i uderzające swoją świeżością.

Wszystkie jego osoby, od króla do błazna, od uczonego do prostego żołnierza, przemawiały stylem jednakowym, czasami tylko z lekka zabarwionym pewnemi słowami lub odmiennym tokiem wyrazów. Język jego osób nie był zatem charakterystycznym, nie znamionował odrębnych temperamentów, odrębnych umysłów, odrębnych stopni wykształcenia, odrębnych zajęć w życiu. Jeżeli powiadano o postaciach Szekspira, iż wszystkie chorują na hipertrofią wyobraźni, to o postaciach Słowackiego możnaby powiedzieć, iż wszystkie zanadto są poetami, wyszłemi ze szkoły Juliusza. Dopiero pod koniec swego zawodu przed-mesyanicznego Słowacki postarał się o charakteryzowanie ludzi za pomocą ich rozmów. Słabo mu się to udawało w „Balladynie“ — w osobie Grabca; zanadto sztuczności i Szekspirowskich reminiscencyj było w jego Ślazie („Lilla Weneda“), ale za to we fragmencie p. t. „Złota Czaszka“ owładnął on całkowicie stylem kontuszowym, zapewne pod wpływem rozczytywania się w Pamiętnikach Paska i w Pamiętnikach Imć Pana Seweryna Soplicy.

Czy dyalog Słowackiego ma przymiot dramatyczności, czy służy istotnie do posuwania akcyi naprzód chociażby tylko o odrobinę? Na takie pytanie trudno odpowiedzieć ryczałtem; potrzeba, owszem, porobić pewne rozróżnienia. Poeta z biegiem czasu udoskonalał dyalog swój nietylko pod względem frazeologicznym, ale

i dramatycznym, chociaż nigdy nie doszedł do całkowitego przystosowania go ku potrzebom i wymaganiom dobrze prowadzonej akcyi; zawsze bowiem stawała mu na przeszkodzie lotność jego wyobraźni.

W samych początkach, w „Mindowem“, chociaż są już zarodki dramatyczności w krótkich, zwięzłych, a dobitnych pytaniach, czy odpowiedziach, nie ma wszakże konsekwentnie przeprowadzonej dążności w tym kierunku. Przeciwnie, pomysły, rodzące się przypadkowo przez asocyacyę wyobrażeń, bardzo często przerywają bieg akcyi, w bok ją skręcając. Nie mogąc tu się rozpisywać w tej mierze, poprzestanę na jednym przykładzie, wziętym z pierwszej zaraz sceny dramatu. Gdy krzyżak Herman, poseł papieski, kazał rozesłać, przywiezione z Rzymu kobierce dla króla Mindowego, co właśnie chrzest miał przyjąć, Trojnat, synowiec króla, chce na nie wstąpić, bo mu przypomniały łąki litewskie, krzyżak go powstrzymuje uwagą, że on, Trojnat, nie ma jeszcze szaty chrzestnej, więc mu niewolno dotykać kobierców rzymskich. Wówczas Trojnat, ambitny i dumny, zdradza, może mimowoli, swe dążenia, pytając, czy będzie mógł stąpać po tych kobiercach, gdy zostanie królem i to królem — niechrześcijaninem, dodając: „jam dziedzic korony, kto wie, czy będę czekał, aż losu koleją spadnie na mnie dziedzictwo?“ — Jest to dyalog niewątpliwie dramatyczny, i to w wysokim stopniu; mieści już bowiem w sobie

zapowiedź przyszłej działalności Trojnata, który gotów przeciw stryjowi wystąpić, ażeby przyśpieszyć chwilę włożenia korony na głowę. I gdyby Słowacki, tak rozpocząwszy utwór, poszedł dalej konsekwentnie w myśl słów, wypowiedzianych przez Trojnata, gdyby go był zrobił spółzawodnikiem Mindowego, broniącym starej wiary, stworzyłaby się odrazu silna kolizya, która bez naciągań żadnych doprowadziłby musiała do katastrofy. Ale poeta nie umiał utrzymać Trojnata w charakterze zarysowanym w pierwszej scenie, gdzie się tak pewnym siebie i swej przyszłości wydaje; zrobił go narzekającem trusiątkiem w klasztorze, a melancholicznym marzycielem po zabiciu dzieci Mindowego. Dyalog tedy I sceny, tak dramatyczny w pomyśle, pozostał tylko przejawem chwilowych uczuć Trojnata i nie stał się zawiązkiem dalszej akcyi.

W latach późniejszych umiał Słowacki lepiej ustosunkować słowa względem czynów. Niepodobna wprawdzie dopatrzyć ścisłego stopniowania w udoskonaleniu dramatyczności dyalogu w miarę tworzenia sztuk nowych; bo częstokroć nabytki, osiągnięte w dziele wcześniejszem, nie ukazują się w następnych; — ale w każdym razie takiego rozstępu między wyrażonemi w mowie myślami, a dalszem działaniem, jaki zaznaczyłem w „Mindowem“, nie spotykamy już nigdzie. Znajdą się jeszcze naturalnie dyalogi przydługie, mające znamiona epiczno-liryczne; znajdą się nawet całe szeregi rozmów zbytecznych dla

akcyi, choć pięknych same przez się, lecz daleko częściej dyalog bywa poprzednikiem działania. Powołam się na parę przykładów.

W „Maryi Stuart“ słowa królowej wypowiedziane w rozdrażnieniu do Duglasa: „A gdy pieczęć upuści dłoń Mortona drżąca, może ją weźmie ręka, co o struny trąca“ — stają się zawiązkiem akcyi, skierowanej przeciw harfiarzowi, a zarazem przeciw królowej. Nie dochodzi wprawdzie do tego, żeby pieczęć miała istotnie przejść do rąk Rizzia — bo Marya nie myślała o tem na seryo — ale wskutek owych słów królowej rzecz dochodzi do króla, tworzy się spisek i Rizzio ginie z rąk Duglasa.

W „Mazepie“ z wyjątkiem paru scen aktu I-go, nie mających żadnego znaczenia pod względem rozwoju działania, wszystkie dyalogi, choć czasem za długie, mają cechę istnie dramatyczną; a niektóre z nich co do żywości i ciętości nie mają sobie równych (np. scena XII i XIII aktu I-go).

W „Lilii Wenedzie“, wyjąwszy dyalogi Ślaza i św. Gwalberta, które w posuwaniu akcyi nie uczestniczą, wszystkie inne rozmowy są tak dramatycznie ustosunkowane, że ich niezbędność staje się widoczną. Zarówno rozmowa w I-ej scenie aktu I-go, kiedy przyprowadzają jeńców wenedyjskich, jak III-cia tegoż aktu między Lechem i Gwinoną, jak wszystkie, gdzie występuje Lilla, jak ostatnia, gdzie nadzwyczaj efektownie rozstrzygają się losy Wenedów, są konieczne,

nietylko dla poznania charakterów, ale i dla zrozumienia rozwoju akcyi, lub jej zamknięcia. Zapewne, przemowy Lilli są przeniknięte liryzmem i wydają się, jak na potrzeby dramatyczne, trochę za długie; lecz ponieważ odpowiadają doskonale charakterowi bohaterki, nie podobna ich nazwać wadliwemi nawet ze względów czysto dramatycznych.

W innych dramatach, o których szczegółowo tu nie wspomniałem, spotykamy dyalogi natury mieszanej, t. j. częścią epiczno-lirycznej, częścią dramatycznej. Za przykład mogą posłużyć: rozmowy Szczęsnego z Amelią w „Horsztyńskim“, rozmowy Gianiego z Beatriczą Cenci, dyalogi w „Balladynie“ i „Niepoprawnych“, odznaczające się świetnym polotem fantazyi.

Monologami we właściwem znaczeniu wyrazu, t. j. mowami wypowiadającemi wobec widza myśli lub uczucia bohatera, walki wewnętrzne z sobą staczane, rzadko się posługiwał Słowacki, okazując tem trafne zrozumienie zadania dramatyka, mającego działać na widza środkami bezpośredniej i dotykalnej rzeczywistości, odbywającej się przed jego oczyma. Monologi, jakie znajdujemy w dramatach Juliusza, mają charakter wyłącznie i ściśle dramatyczny; są one wyrazem nietylko stanu duszy bohatera, lecz także jego stosunku do danej określonej sytuacyi. Takim jest np. monolog Heidenricha (w „Mindowem“), kiedy oddaliwszy mnichów z celi, rozmyśla nad tem, co ma począć i pa-

trzy na obłąkaną Aldonę. Takim jest monolog Maryi, kiedy oddawszy Botwellowi lampę z przed ołtarzyka, ma widzenie swojej przyszłej kaźni. Takim jest monolog Kordyana, staczającego straszną walkę z własnemi przywidzeniami, które poczytuje za zjawiska zewnętrzne. Tak przemawia do siebie wojewoda w przedostatniej scenie „Mazepy“, kiedy daje poznać, jaki rodzaj zemsty wywarł na paziu królewskim.

Z powyższych wywodów i napomknień łatwo wyprowadzić wniosek, że ten najbardziej zewnętrzny środek artystyczny, jakim jest dla poety słowo, był traktowany przez Słowackiego przeważnie w sposób prawdziwie dramatyczny, a jakkolwiek obfitość i rodzaj fantazyi unosiły poetę na drogi boczne, w tworzeniu charakterów, w rozwijaniu wątku, w obmyślaniu kolizyj i kreśleniu sytuacyj; w dyalogu trzymał się on toru najwłaściwszego dla dramatyka i umiał wyzyskać potężny swój talent na rzecz tego rodzaju literackiego, który przed nim tak niewielu miał uzdolnionych przedstawicieli.

V.

Pozostaje mi jeszcze w końcu powiedzieć słów kilka o dramatach, napisanych w okresie mistycyzmu, rozbujałego pod wpływem doktryny Towiańskiego.

Wiadomo, że w tej dobie Słowacki uległ bardzo wielkiej przemianie pod względem pojęć i metody tworzenia.

Miał on i dawniej skłonność do wprowadzania na scenę duchów, świata nadzmysłowego; robił to jednak epizodycznie i był świadom tego, że mówi o tworach fantazyi. W okresie mistycznym nabrał przekonania, że właściwie tylko ten świat duchów jest istotnym, rzeczywistym, a że zjawiska, jakie zmysłami poznajemy, są ułudą. Całą więc wagę pojęć i poglądów przeniósł ze sfery zmysłów i rozumu do dziedziny duchów, otaczających wciąż i wszędzie jednostki i narody. Walka pomiędzy duchami jasności a duchami ciemności staje się dla niego zasadniczym objawem życia cywilizacyjnego narodów i główną sprężyną działań indywidualnych. Nie moc i potęga fizyczna ma znaczenie prawdziwe, lecz moc i potęga duchowa. Ażeby tę moc duchową osięgnąć, trzeba mieć czyste serce, pokorę i wiarę — można wówczas jednem słowem całe pułki nieprzyjacielskie zgnieść i zdruzgotać, można wówczas wynieść się ponad troski i cierpienia życia codziennego i zajaśnieć aureolą świętych.

Rozpowszechnieniu tych myśli poświęcił Słowacki dwa swoje mistyczne czyli mesyaniczne dramata, wydane przez siebie samego, p. t. „Ksiądz Marek“, „Sen srebrny Salomei“.

Karmelita, kaznodzieja uwielbiany przez konfederatów, jest tu przedstawicielem idei bosko-

ści, pokonywającej wszelkie zło potęgą wewnętrzną, duchową. Jest to nieustraszony żadną groźbą, ni żadnem niebezpieczeństwem sługa boży, który postanowił wytrwać w obronie ołtarza i tych biedaków opuszczonych, co się w koło niego skupili. Gdy możni tego świata (Krasiński, Regimentarz, i przełożony karmelitów) pomimo upomnień księdza Marka porzucają podolską mieścinę, by szukać gdzieindziej schronienia i środków materyalnych, on zostaje, a poświęceniem swojem, godnością, gromem słowa i gromem z niebios przywołanym podtrzymuje ducha w zalęknionych, pobudza do skruchy i pokuty grzeszników, pozyskuje cześć ze strony nieprzyjaciół i zachowuje Bar dla Kazimierza Puławskiego. Jest on wizyonerem i cudotwórcą, ale jest też zarazem i chrześcijaninem, który słowa przebaczenia i miłości zastosowuje w praktyce, szturmując niemi do serc zatwardziałych w zbrodni, lub żądnych zemsty. Jeżeli kogo karze (jak Kosakowskiego) to jedynie dla jego poprawy; a ma uczucie ojca wyrozumiałego na wybuchy duszy zbolałej i zbłąkanej syna, czy córki (względem Judyty, choć ona nieprzyjaciół tajemnem przejściem do miasta wpuściła).

Wszystko, co się dzieje w „Księdzu Marku“, tchnie nadzwyczajnością i cudownością, nie mającą nic spólnego ze zwykłym trybem życia ludzkiego, wszystko dąży do wpojenia w czytelnika przekonania, że gdy się serce czyste, po-

korę i wiarę mieć będzie, to żadne męki strasznemi się nie wydadzą, a żadne klęski i prześladowania skutku gnębiącego nie osiągną. Ci, co się wydawali ostatnimi łotrami, pozbawionymi wszelkich uczuć szlachetniejszych, stają się, pod wpływem słowa bożego i natchnień ducha, sługami braci swoich, poświęcającymi swoje przesądy rodowe i przyzwyczajenie do rozkazywania i dumę i złe nałogi. Idea miłości i potęga wiary odnoszą tryumf stanowczy, choćby cieleśnie ludzie, te ideje reprezentujący, ginęli.

„Sen srebrny Salomei“ zawiera myśli podobne, tylko wśród innych warunków zewnętrznych rozwinięte. Grzech pychy i nieposłuszeństwa natchnieniu bożemu, spływającemu we śnie, w wizyi, musi być odpokutowany szeregiem cierpień krwawych i dotkliwych.

Gruszczyński, choć skądinąd uczciwy człowiek, nie poszedł za natchnieniem ducha, nakazującem mu udanie się do konfederacyi barskiej — i oto córka jego ukochana zhańbioną została przez syna przyjaciela, któremu ją powierzył w opiekę, — co więcej, żona jego i dziatki w mękach strasznych, zadawanych przez hajdamaków, życie utraciły. Regimentarz zgrzeszył pychą rodową i nieuwzględnieniem prawa miłości; chciał syna swego połączyć z Księżniczką, choć ten syn kochał Salusię Gruszczyńską; więc też odcierpieć to musiał na synu swoim, który rozbity przez hajdamaków, popadł w obłąkanie przerażające. Dopiero, gdy po wycierpieniu ka-

tuszy, ugiął się przed Panem, zrozumiał znaczenie pokory, odrzucił przesąd rodowy, uczuł prawo miłości, został obdarowany szczęściem; syn jego Leon powrócił do przytomności, Salusia, którą poczytywano za umarłą, zjawia się żywą i może stanąć do ślubu z ukochanym. Księżniczka natomiast, co potajemnie zaślubiła kozaka Sawę, lecz żoną jego nie była ani na chwilę, zgadza się na to, gdy Sawa położył zasługi wielkie w sprawie poskromienia hajdamaków. Ażeby zaś wobec istniejących jeszcze w społeczeństwie przesądów małżeństwo to nie raziło, daje księżniczka Sawie dokumenty, zostawione jej przez Wernyhorę, a świadczące o szlacheckiem męża pochodzeniu. Ostatecznie więc zbratanie stanów na gruncie zasług dla kraju i cierpień wspólnych, wyjawia się jako zasadnicza idea „Snu Srebnego".

Wykonanie artystyczne tych dwu mesyanicznych dramatów różni się najzupełniej od techniki dawniejszej Słowackiego. Najprzód co do strony czysto zewnętrznej, to poeta nasz, który w tym czasie przetłomaczył dramat Kalderona, „Książe niezłomny", przejął od niego wiersz krótki 8-zgłoskowy, posługując się nim przeważnie i tylko w niektórych miejscach używając dłuższego.

Powtóre, także za przykładem dramatyka hiszpańskiego, nie zwracał uwagi na zwięzłość wysłowienia, owszem wpadł nawet w większą od tamtego rozwlekłość, wkładając w usta osoby

rozmawiającej ogromne ustępy, przepełnione obrazami obficie nagromadzonemi. Zdawało się wtedy Słowackiemu, że niewolno mu uronić nic z tego, co w chwili natchnienia przychodziło mu pod pióro; gdyż natchnienie owo pojmował wtedy dosłownie jako rzeczywisty szept duchów go otaczających. Rozumiejąc bardzo dobrze, iż wykraczał przeciwko sceniczności, nie nazwał tych utworów Słowacki dramatami, lecz „Księdza Marka“ — poematem dramatycznym, a „Sen Srebrny“ — romansem dramatycznym.

Co do rodzaju obrazów, jakiemi się w tych dziełach poeta posługiwał, są one przeważnie krwawe. Fantazyę Słowackiego zapełniały wówczas wizye płomienne, przerażające, straszne; dość tu przypomnieć owo „widmo po pas obnażone“ wychodzące z katowskiej chaty, a za nim oprawcy „niby dwa słońca czerwone, niby dwa czerwone duchy, zgięci jak żebracy na kulach i biją się po koszulach“ — albo Pafnucego z wyciętym na ciele ognistym pasem św. Franciszka, albo Leona błąkającego się po cmentarzu z czaszką ludzką w ręku, rzucającego się i duszącego Semenkę, albo Gruszczyńskiego trzymanego pod pachy na dzidach i ostatni raz komenderującego. Nigdy przedtem Słowacki nie nakreślił tylu strasznych, okropnych, krwawych obrazów, ile w tych dwu mistycznych dramatach. Nie zawsze obrazy te mają zaletę plastyki; częściej, zgodnie z naturą poety, są raczej rozwiewne, w powodzi słów się rozpływające; czasami jednak

uderzają taką siłą wyrazistości, jak żaden obraz dramatów dawniejszych.

To jednolite, ponure wrażenie, jakie się odnosi z przeczytania „Księdza Marka“ i „Snu Srebrnego“, nie neutralizuje się pogodniejszemi miejscami, które mianowicie w „Śnie“ napotykamy. Te bowiem jaśniejsze przebłyski trwają krótko i nawet wywołują niemiły rozdźwięk, zwłaszcza, gdy Księżniczka błyska złośliwym dowcipem. To też te szczegóły żartobliwe lub tęskne (Salusia) rychło zacierają się w pamięci; a dramata mesyaniczne pozostają w niej jako tchnienie pożaru, zapierające oddech.

Czy jako całość artystyczna są one dobre i czy są wyższe od dawniejszych wedle mniemania samego poety? Idea zasadnicza nadaje im wielką spójność, to przyznać należy, większą, aniżeli ją znajdujemy w przeważnej części dramatów dawnych; ale w wykonaniu, w technice, spójność ta nie widnieje; Słowacki, jak poprzednio, tak i tutaj lubił działać na widza scenami luźnemi, w sobie zaokrąglonemi, ale nie tworzącemi stopniowanego przejścia do następnych. Wyższemi nazywał je Słowacki ze względu na ideę, jaką wyrażały, poczytując tę ideę za zdrowszą, doskonalszą niż wszystkie pomysły w dawniejszych pracach rozwinięte. My musimy porobić zastrzeżenia, co do wartości tej idei, a choćbyśmy ją nawet za całkowicie słuszną poczytali, jeszczeby to nas nie upoważniło do nazwania dramatów mesyanicznych wyższemi od

dawnych, jeżeli ich wykonanie artystyczne wyższem się nam nie wydaje. A pod tym ostatnim względem nie może być chyba dwu zdań; pomimo braki dawnych dramatów, myśl, uczucie i robota artystyczna są w nich świeższe, posiadają większą rozmaitość, większy stopień zrozumiałej dla wszystkich (a nie dla inicyowanych tylko) dramatyczności. Nie lekceważymy dramatów mesyanicznych, ale ich za wyższy stopień rozwoju w talencie Słowackiego uznać nie możemy.

VI.

Po śmierci Juliusza Słowackiego matka jego, Salomea Becu, objęła jego spuściznę literacką i oddała ją następnie prof. Antoniemu Małeckiemu, by, zużytkowawszy w druku, co będzie uważał za stosowne, resztę złożył w jakiejś instytucyi publicznej dla udostępnienia jej poznania wszystkim, którzyby szczegółowemi badaniami nad twórczością poety zająć się chcieli.

Z materyału tego prof. Małecki ogłosił w r. 1866 trzy tomy „Pism pośmiertnych“ Juliusza Słowackiego, oraz zaczerpnął dużo wiadomości do pięknego swego studyum o życiu i pismach twórcy „Balladyny“. Rękopismy zaś, których nie poczytywał za godne druku, oddał do biblioteki zakładu Ossolińskich we Lwowie.

Młodzi pracownicy na polu piśmiennictwa naszego nie pozostawili rękopismów tych w spokoju. Wychodząc z zasady, kierującej poszukiwaniami badaczy w innych krajach, że wszystko, co się odnosi do wielkiego pisarza, interesować nas powinno, wzięli się do przetrząsania pozostałości po Słowackim, a wynik swoich szperań podawali ogółowi.

Tym sposobem poznaliśmy w r. 1872 „Genesis z ducha“, a w 1884, oprócz poprawnego wydania tej pracy, „List do Rembowskiego“, „Wykład nauki“ i „Dziennik z 1847 — 1849“, które to pisma do druku przygotował i obszernym, a cennym wstępem poprzedził dr. Henryk Biegeleisen; równocześnie zaś dramat „Agezylausz“ ogłosiło dwu młodych pracowników.

Nareszcie w roku 1889 otrzymaliśmy fragmenta poetyckie, które, jak zapewnia wydawca, „wyczerpują całą spuściznę po Słowackim“. Książka ta ma napis: „Juliusz Słowacki. Poezye, utwory dramatyczne i proza. Wydanie pierwsze z pośmiertnych rękopisów, zaopatrzone wstępem i objaśnieniami przez Józefa H. Rychtera“.

Wszystkie utwory, ogłoszone przez pp. Biegeleisena i Rychtera, pochodzą z doby przejęcia się poety mesyanicznemi mrzonkami w duchu Andrzeja Towiańskiego i były pisane, wedle przekonania poety, w natchnieniu, zesłanem z nieba, a więc stanowić miały nie indywidualny wyraz przekonań jednostki, lecz prawdy niewątpliwe, jakby objawienia, których dla do-

bra ogółu poeta nie tworzy, ale je powtarza jedynie, czyniąc zadość niepokonanemu naciskowi z góry, zmuszającemu go do stania się narzędziem woli wyższej.

O takiem pochodzeniu i znaczeniu swoich natchnień Słowacki w latach 1842 do 1849 najmocniej i najgłębiej był przekonany i zapewniał o niem słuchaczy nie dla zaspokojenia swej próżności, lecz dla złożenia świadectwa prawdzie. Widzenia i hallucynacye były u niego wówczas bardzo częste, a tak silne, iż poeta poczytywał je za rzeczy z zewnątrz, a nie z wewnątrz pochodzące.

Gdy pisał „Genesis z ducha", którą za rodzaj nowej ewangielii przedstawiał, wybornie nam odmalował stan swego ducha i myśli go napełniające. „Kiedym się wahał z wydaniem tej księgi, — powiada — a był właśnie w połowie tej ewangielii, która jej ostatnie karty zamyka, coraz mocniej przerażony odpowiedzialnością przed Bogiem, oświecony został ogniami niebieskiemi... i w stanie zupełnie spokojnym, bez najmniejszego krwi rozegrzania, przerażony zostałem mocą Chrystusa, już na świat nadchodzącego, przymuszony wymówić słowa, których nigdy w życiu nie używałem. Mówię to po rozwadze głębokiej, pewny, że to wyznanie w wieku dzisiejszym ujmie mi cześć w obliczu świata, który chętnie one to rzeczy szalbierstwu, albo chorobie zwykł przypisywać, sądząc, że ujmują

tuszy, ugiął się przed Panem, zrozumiał znaczenie pokory, odrzucił przesąd rodowy, uczuł prawo miłości, został obdarowany szczęściem; syn jego Leon powrócił do przytomności, Salusia, którą poczytywano za umarłą, zjawia się żywą i może stanąć do ślubu z ukochanym. Księżniczka natomiast, co potajemnie zaślubiła kozaka Sawę, lecz żoną jego nie była ani na chwilę, zgadza się na to, gdy Sawa położył zasługi wielkie w sprawie poskromienia hajdamaków. Ażeby zaś wobec istniejących jeszcze w społeczeństwie przesądów małżeństwo to nie raziło, daje księżniczka Sawie dokumenty, zostawione jej przez Wernyhorę, a świadczące o szlacheckiem męża pochodzeniu. Ostatecznie więc zbratanie stanów na gruncie zasług dla kraju i cierpień wspólnych, wyjawia się jako zasadnicza idea „Snu Srebnego“.

Wykonanie artystyczne tych dwu mesyanicznych dramatów różni się najzupełniej od techniki dawniejszej Słowackiego. Najprzód co do strony czysto zewnętrznej, to poeta nasz, który w tym czasie przetłomaczył dramat Kalderona, „Książe niezłomny“, przejął od niego wiersz krótki 8-zgłoskowy, posługując się nim przeważnie i tylko w niektórych miejscach używając dłuższego.

Powtóre, także za przykładem dramatyka hiszpańskiego, nie zwracał uwagi na zwięzłość wysłowienia, owszem wpadł nawet w większą od tamtego rozwlekłość, wkładając w usta osoby

rozmawiającej ogromne ustępy, przepełnione obrazami obficie nagromadzonemi. Zdawało się wtedy Słowackiemu, że niewolno mu uronić nic z tego, co w chwili natchnienia przychodziło mu pod pióro; gdyż natchnienie owo pojmował wtedy dosłownie jako rzeczywisty szept duchów go otaczających. Rozumiejąc bardzo dobrze, iż wykraczał przeciwko sceniczności, nie nazwał tych utworów Słowacki dramatami, lecz „Księdza Marka“ — poematem dramatycznym, a „Sen Srebrny“ — romansem dramatycznym.

Co do rodzaju obrazów, jakiemi się w tych dziełach poeta posługiwał, są one przeważnie krwawe. Fantazyę Słowackiego zapełniały wówczas wizye płomienne, przerażające, straszne; dość tu przypomnieć owo „widmo po pas obnażone“ wychodzące z katowskiej chaty, a za nim oprawcy „niby dwa słońca czerwone, niby dwa czerwone duchy, zgięci jak żebracy na kulach i biją się po koszulach“ — albo Pafnucego z wyciętym na ciele ognistym pasem św. Franciszka, albo Leona błąkającego się po cmentarzu z czaszką ludzką w ręku, rzucającego się i duszącego Semenkę, albo Gruszczyńskiego trzymanego pod pachy na dzidach i ostatni raz komenderującego. Nigdy przedtem Słowacki nie nakreślił tylu strasznych, okropnych, krwawych obrazów, ile w tych dwu mistycznych dramatach. Nie zawsze obrazy te mają zaletę plastyki; częściej, zgodnie z naturą poety, są raczej rozwiewne, w powodzi słów się rozpływające; czasami jednak

uderzają taką siłą wyrazistości, jak żaden obraz dramatów dawniejszych.

To jednolite, ponure wrażenie, jakie się odnosi z przeczytania „Księdza Marka“ i „Snu Srebrnego“, nie neutralizuje się pogodniejszemi miejscami, które mianowicie w „Śnie“ napotykamy. Te bowiem jaśniejsze przebłyski trwają krótko i nawet wywołują niemiły rozdźwięk, zwłaszcza, gdy Księżniczka błyska złośliwym dowcipem. To też te szczegóły żartobliwe lub tęskne (Salusia) rychło zacierają się w pamięci; a dramata mesyaniczne pozostają w niej jako tchnienie pożaru, zapierające oddech.

Czy jako całość artystyczna są one dobre i czy są wyższe od dawniejszych wedle mniemania samego poety? Idea zasadnicza nadaje im wielką spójność, to przyznać należy, większą, aniżeli ją znajdujemy w przeważnej części dramatów dawnych; ale w wykonaniu, w technice, spójność ta nie widnieje; Słowacki, jak poprzednio, tak i tutaj lubił działać na widza scenami luźnemi, w sobie zaokrąglonemi, ale nie tworzącemi stopniowanego przejścia do następnych. Wyższemi nazywał je Słowacki ze względu na ideę, jaką wyrażały, poczytując tę ideę za zdrowszą, doskonalszą niż wszystkie pomysły w dawniejszych pracach rozwinięte. My musimy porobić zastrzeżenia, co do wartości tej idei, a choćbyśmy ją nawet za całkowicie słuszną poczytali, jeszczeby to nas nie upoważniło do nazwania dramatów mesyanicznych wyższemi od

dawnych, jeżeli ich wykonanie artystyczne wyższem się nam nie wydaje. A pod tym ostatnim względem nie może być chyba dwu zdań; pomimo braki dawnych dramatów, myśl, uczucie i robota artystyczna są w nich świeższe, posiadają większą rozmaitość, większy stopień zrozumiałej dla wszystkich (a nie dla inicyowanych tylko) dramatyczności. Nie lekceważymy dramatów mesyanicznych, ale ich za wyższy stopień rozwoju w talencie Słowackiego uznać nie możemy.

VI.

Po śmierci Juliusza Słowackiego matka jego, Salomea Becu, objęła jego spuściznę literacką i oddała ją następnie prof. Antoniemu Małeckiemu, by, zużytkowawszy w druku, co będzie uważał za stosowne, resztę złożył w jakiejś instytucyi publicznej dla udostępnienia jej poznania wszystkim, którzyby szczegółowemi badaniami nad twórczością poety zająć się chcieli.

Z materyału tego prof. Małecki ogłosił w r. 1866 trzy tomy „Pism pośmiertnych“ Juliusza Słowackiego, oraz zaczerpnął dużo wiadomości do pięknego swego studyum o życiu i pismach twórcy „Balladyny“. Rękopismy zaś, których nie poczytywał za godne druku, oddał do biblioteki zakładu Ossolińskich we Lwowie.

Młodzi pracownicy na polu piśmiennictwa naszego nie pozostawili rękopismów tych w spokoju. Wychodząc z zasady, kierującej poszukiwaniami badaczy w innych krajach, że wszystko, co się odnosi do wielkiego pisarza, interesować nas powinno, wzięli się do przetrząsania pozostałości po Słowackim, a wynik swoich szperań podawali ogółowi.

Tym sposobem poznaliśmy w r. 1872 „Genesis z ducha“, a w 1884, oprócz poprawnego wydania tej pracy, „List do Rembowskiego“, „Wykład nauki“ i „Dziennik z 1847 — 1849“, które to pisma do druku przygotował i obszernym, a cennym wstępem poprzedził dr. Henryk Biegeleisen; równocześnie zaś dramat „Agezylausz“ ogłosiło dwu młodych pracowników.

Nareszcie w roku 1889 otrzymaliśmy fragmenta poetyckie, które, jak zapewnia wydawca, „wyczerpują całą spuściznę po Słowackim“. Książka ta ma napis: „Juliusz Słowacki. Poezye, utwory dramatyczne i proza. Wydanie pierwsze z pośmiertnych rękopisów, zaopatrzone wstępem i objaśnieniami przez Józefa H. Rychtera“.

Wszystkie utwory, ogłoszone przez pp. Biegeleisena i Rychtera, pochodzą z doby przejęcia się poety mesyanicznemi mrzonkami w duchu Andrzeja Towiańskiego i były pisane, wedle przekonania poety, w natchnieniu, zesłanem z nieba, a więc stanowić miały nie indywidualny wyraz przekonań jednostki, lecz prawdy niewątpliwe, jakby objawienia, których dla do-

rozmawiającej ogromne ustępy, przepełnione obrazami obficie nagromadzonemi. Zdawało się wtedy Słowackiemu, że niewolno mu uronić nic z tego, co w chwili natchnienia przychodziło mu pod pióro; gdyż natchnienie owo pojmował wtedy dosłownie jako rzeczywisty szept duchów go otaczających. Rozumiejąc bardzo dobrze, iż wykraczał przeciwko sceniczności, nie nazwał tych utworów Słowacki dramatami, lecz „Księdza Marka“ — poematem dramatycznym, a „Sen Srebrny“ — romansem dramatycznym.

Co do rodzaju obrazów, jakiemi się w tych dziełach poeta posługiwał, są one przeważnie krwawe. Fantazyę Słowackiego zapełniały wówczas wizye płomienne, przerażające, straszne; dość tu przypomnieć owo „widmo po pas obnażone“ wychodzące z katowskiej chaty, a za nim oprawcy „niby dwa słońca czerwone, niby dwa czerwone duchy, zgięci jak żebracy na kulach i biją się po koszulach“ — albo Pafnucego z wyciętym na ciele ognistym pasem św. Franciszka, albo Leona błąkającego się po cmentarzu z czaszką ludzką w ręku, rzucającego się i duszącego Semenkę, albo Gruszczyńskiego trzymanego pod pachy na dzidach i ostatni raz komenderującego. Nigdy przedtem Słowacki nie nakreślił tylu strasznych, okropnych, krwawych obrazów, ile w tych dwu mistycznych dramatach. Nie zawsze obrazy te mają zaletę plastyki; częściej, zgodnie z naturą poety, są raczej rozwiewne, w powodzi słów się rozpływające; czasami jednak

powagi rozumowi i stają na drodze cielesnym i ciągle idącym w górę usiłowaniom narodów".

Szczerość tych wyznań i przekonań nie ulega najmniejszej wątpliwości. Kto zna usposobienie dumne, a przytem sceptyczne Słowackiego w latach, poprzedzających przyjęcie nauk mesyanicznych, ten z łatwością zrozumie, że poeta nie chciałby się dobrowolnie upokarzać, nie chciałby się podawać za narzędzie jedynie natchnień, gdyby w głębi duszy nie był o prawdziwości takiego stanu duchowego przeświadczony.

Pod wpływem teoryj mistycznych zaszła ogromna w Słowackim zmiana, umysł jego z wątpiącego i skłonnego do szyderstwa stał się naiwnie, a żarliwie wierzącym, a charakter z dumnego i pogardliwego — upokorzonym, pałającym miłością, serdecznym. Co dawniej przypisywał działaniu rozumu lub namiętności, teraz uważał za wynik natchnienia i cudu. Czyny bohaterskie, silną dłonią i mieczem dokonane, straciły dla niego powab i wzniosłość, bo przeciwko nim postawił czyny poświęcenia się cichego, ofiary, upokorzenia i cierpienia. Moc cielesna, której i dawniej nie bardzo hołdował, miała teraz dla niego tylko znaczenie ujemne, a jedyną siłą dodatnią była moc duchowa. Stąd objawy cywilizacyi materyalnej, udoskonalenia w gospodarstwie, w administracyi, polityce, życiu społecznem nie pociągały go ku sobie bynajmniej, budziły raczej obawę, żeby wśród tego postępu

materyalnego zaniedbany nie został postęp wewnętrzny.

Udoskonalenie ducha stało się dla niego troską wyłączną, a zarazem warunkiem szczęścia ludzkości. Nie rola, nie handel, ani rozdział pracy — jest źródłem bogactwa kraju, lecz „natchnienie“. Natchnienia tego nie może dać dzisiejszy kierunek oświaty, który czci „rozum tylko tak, jak rzemiosło“.

Wobec dyskusyi o wolności Słowacki, myśląc o udoskonaleniu wewnętrznem, porównywa jej posiadanie do posiadania fletu: „jeśli go weźmie człowiek, muzyki nieświadom, piersi straci i uszy sfałszuje sąsiadom“. Wolnym jest jedynie ten, kto się wzniósł ponad potrzeby powszedniości, kto umie się wyrzec wszystkich dóbr widzialnych, kogo namiętności nie gnębią.

Nowoczesne urządzenia konstytucyjne nie znajdowały w poecie naszym wielbiciela naówczas; porównywał je do fortepianów, w których klawiszami są ludzie, pedałami — bogacze („Plutus i Ceres“), a wirtuozem, grającym na tych instrumentach — „najwyższy pieniężny interes“.

Pogardzając sprawami i rzeczami ziemskiemi, podnosił poeta umysły ku Bogu i napełniał je głębokiemi uczuciami religijnemi, lecz oswobodzonemi od form i formułek, bo, jak wszędzie indziej, tak i w kwestyach religijnych, Słowacki cenił tylko ducha. Dlatego poddaje krytyce księdza, która wołał z ambony, że na wsi jest bli-

żej Boga, i pyta: „gdzie jest Bóg tego księdza?“ Dlatego też zapewnia, że kościół jest tam, skąd „boskie płynie natchnienie“, a nie tam, „gdzie krzyż, belki i kamienie“.

Wskutek takiego nastroju duchowego bohaterami poetycznymi Słowackiego mogli być w dobie mesyanicznej tylko duchy, albo ludzie przeniknięci nawskroś duchowością, będący wcieleniami potęg nadziemskich. Dość tu przypomnieć bohatera „Króla Ducha“ i bohaterki dramatów mesyanicznych.

We fragmencie dramatu „Agezylaus“, który się w zbiorku p. Rychtera pojawił już po raz drugi, takim bohaterem ducha jest król spartański, Agis. Postanowił on podnieść upadające państwo przez przywrócenie praw Likurga, nakazujących ubóstwo i poświęcenie dla wspólnej sprawy. Dokonawszy przewrotu, pomimo niechęci najbliższych krewnych, sam nie chce ciągnąć korzyści ze swego królewskiego dostojeństwa, zostawia panowanie stryjowi swemu Agezylauszowi. Ufny w jego prawość, idzie staczać walki z nieprzyjaciołmi, by oręż ojczysty okryć sławą i zapewnić spokój krajowi, doznaje upokorzeń i klęsk dlatego, że działa szczerze i prostodusznie, a ludzie przywykli już do fałszu i obłudy; — gdy zaś wraca do ojczyzny, opuszczają go najbliżsi przyjaciele, zdradzają ci, którym świadczył dobrodziejstwa; wtrącony do więzenia, oczekuje kary za to, że dobrze czynił lub czynić się starał.

Tragika jego losu nie polega na winie, przezeń popełnionej, lecz na przeciwieństwie dążeń jego czysto duchowych z nastrojem spółczesnych mu działaczy, uwielbiających tylko siłę i powodzenie materyalne. Agis jest męczennikiem swoich przekonań, albo lepiej swego ducha wogóle.

Wzniosłość jego nie jest wprawdzie plastycznie przedstawiona, bo dramat Słowackiego wygląda obecnie jako pierwszy zarys utworu, a nie jako całość wykończona; daje się jednakże wzniosłość ta odczuć z treści, z postępków i zachowania się bohatera w okolicznościach decydujących. Wspaniałym jest, gdy, widząc, że skazanym będzie na śmierć, przedstawia się ludowi jako ofiara za jego grzechy i przepowiada mu przyszłość:

. . . . . Kościół ten poświęcę,
Oczyma wleję słońce w te ciemne marmury;
Jak błyskawica będzie ten fronton ponury,
Fronton owiany na pół tą srebrną topolą;
Czasem zeń grzmot wyleci, jak gdyby Apollo
Tratował po bronzowych dachu tego blaskach...
Wtenczas, gdy Sparta będzie w jękach i przestrachach,
Gdy wyschną od przestrachu kobiet waszych łona,
Gdy u bram zarży wściekły rumak Antygona,
Gdy tu nad skały, niby nad całą krainą,
W grom(?) z macedońskich przyłbic się rozwiną,
A piekło wam zawoni w siarczanym zapachu,
Przyjdźcie po mego ducha do kościoła strachu —
Dam go z uśmiechem Bogu...

Gdyby słowa takie wypowiedziane były przez zwykłego bohatera tragicznego, możnaby widzieć w nich objaw samochwalstwa i zarozumiałości, ale ponieważ zostały one włożone w usta człowieka, który uważa się tylko za narzędzie woli bożej, stanowią dowód zupełnego jej poddania się i głoszenia prawdy wobec zaślepionych.

Drugą postacią, przedstawiającą w dramacie obraz bohaterstwa ducha, to Chelonida, córka króla Leonidasa, będąca samem najczystszem poświęceniem. Idzie ona za tym, kto cierpi i jest prześladowany, nie rozumuje i nie roztrząsa swego postępowania; natchnienie wskazuje jej właściwą drogę; ona poddaje mu się bez szemrania, cicha i pokorna. Podobna ona jest do Lilli Wenedy, tylko, naturalnie, jako we fragmencie, mniej obrobiona, zaledwie naszkicowana. Gdy ojciec jej, Leonidas, strącony z tronu, idzie na wygnanie, ona śpieszy za nim, by mu śpiewać jaką piosenkę gminną i dzielić schronisko w jakiej krainie dzikiej, pełnej ciszy, cienia i smutku.

Chociaż jej smutno i boleśnie, to przecież „wszędzie sercu spokojnie“, bo spełnia święty obowiązek. Opuściła małżonka, który był spółsprawcą wygnania Leonidasa, wszystkie trudy i biedy wygnańca podzieliła i osłodziła, a co więcej, lubo z bólem serdecznym, była „jak Hekuba, cała w psa przemieniona i na męża wyła i sławę jego gryzła“. A jeżeli ojciec przez litość

wymienił kiedy opuszczonego męża, to Chelonida „pamiątkę jego gryzła, jak pies, co gryzie kamienie pastucha — wściekły obróci i chwyta, i zęby na nich połamie, i zgrzyta“. Ale gdy Leonidas wraca wreszcie do Sparty i męża Chelonidy na śmierć skazuje, ona poprzysięga wszelki z tymże lospodzielić, a jeśli trupem on, to nie wyjść inną, jak trupem. Wygnanemu towarzyszy tak samo, jak poprzednio towarzyszyła ojcu.

Inne postaci dramatu „Agezylausz“ to zwykli ziemscy bohaterowie albo źli i przewrotni, mocą i przebiegłością szermujący, albo też niezdecydowani, chwiejący się pomiędzy szlachetnością i podłością. Bohater tytułowy, stryj Agisa, pomagający mu w zaprowadzeniu reformy politycznej ze względów osobistych, wyzyskuje ufność i szczerość swego synowca, a nikczemnem postępowaniem swojem budzi wśród ludu niezadowolenie z dokonanej zmiany i przygotowuje powrót dawniejszego stanu rzeczy.

Demades, Democharés, Arcezylaus i Amfares (który jest tylko zdwojeniem Democharesa przez odmienne napisanie nazwiska), są to przyjaciele obłudni, dopóty wierni i ochotni do niesienia usług, dopóki się za to hojnej spodziewają nagrody, ale najspokojniej i bez wyrzutów sumienia opuszczają tego, komu służyli, jak tylko spostrzegą, że jego władza i znaczenie znikają.

Archidamia babka, Agezystrata matka i Agia-

tis żona Agisa, są to osobistości owe chwiejne, niezdecydowane, bez wyraźnych i ściśle określonych przekonań lub skłonności: wybuchają gwałtownie, gdy są czem silniej podrażnione, a więc zarówno wówczas, gdy Agis działa po ich myśli, jak i gdy go nieszczęścia ścigają. Zdawałoby się z początku, że chciał w nich poeta odmalować te przeszkody i zawody, jakie wielki człowiek spotyka w ścianach swego domu, wśród najbliższego rodzinnego otoczenia; lecz myśl ta nie została rozwinięta jasno i konsekwentnie. Kobiety te to furye albo płaczki, kolejno z przekleństwem na ustach lub słowami żalu i współczucia występujące; na przebieg akcyi nie wpływają prawie zupełnie.

Drugi znaczny fragment dramatyczny ma napis: „Zawisza Czarny“. Bohaterem tu głośny w początkach wieku XV rycerz bez plamy i trwogi, jeden z rzadkich u nas przedstawicieli rycerstwa średniowiecznego, wówczas, gdy się już ono na zachodzie chyliło ku upadkowi. W obrobieniu tego tematu, poeta równie jak w „Agezylauszu“, zgodnie z nastrojem mistycznym, nie rozwijał czynów dzielności ani przygód zewnętrznych, lecz dramat duchowy, cierpienie czysto wewnętrzne, będące wynikiem skrupułu religijnego.

Oto w pierwszej zaraz scenie dowiadujemy się, że jeden z najdzielniej pod Grunwaldem walczących, Zawisza Czarny, zabiwszy komtura krzyżackiego i zdeptawszy go kopytami ruma-

ka, dostał „serdecznego śmiechu“, popadł w obłąkanie dlatego, że razem z krzyżakiem zdeptał krzyż na jego chorągwi, krzyż, który odtąd przed rozognioną wyobraźnią płomieniem żrącym się unosi i spokój ducha odbiera. Król Jagiełło oddaje dzielnego rycerza w opiekę jego przyjacielowi Sanockiemu, który próbuje gospodarczym trybem urządzić jego ducha na nowo, oddziaływając na umysł niespokojny wrażeniami pięknej natury i wdziękami panny Laury, która na złotej harfie grać dobrze umiała.

O ile te leczebne środki poskutkowały, nie dowiadujemy się wyraźnie z fragmentów, z których wywnioskować tylko można, że Laura przyjęła sławnego rycerza z uwielbieniem, że starała się go otoczyć wygodami i koić troski jego, że z drugiej strony pozyskać sobie pragnął Zawiszę cesarz Zygmunt Luksemburczyk i wysłał w tym celu na zamek Sanockiego, Manfreda, który zmyśliwszy miłość do Laury, usiłował spełnić swe poselstwo.

W kilkunastu scenach, które się dochowały, mamy tylko luźnie nakreślone sytuacye, nie mogące dać należytego pojęcia ani o sposobie, w jaki rozwinięta być miała logika wewnętrzna bohatera, ani o właściwej idei, jaką poeta przeprowadzić zamierzał. Uderza w nich tylko, obok wyrażeń uroczystych i podniosłych, pewna rubaszna żartobliwość, nietylko w ustach Jagiełły ale nawet niekiedy u Zawiszy, gdy np. na uwagę Laury z powodu poselstwa Manfredowego, iż to

jest *qui pro quo*, odpowiada: „pewnie *qui pro quo* jakieś, lecz *kwiczące*“ (232), albo dowcipkuje na temat imienia Laury, którą chce koniecznie Lawrą zwać, bo jak powiada: „trzeba do Włoch pojechać po *au*, jak pies wyjące; Włoch, czy przy lutni drzemie, a przy mieczu poziewa, ma ten głos i zawycie, od którego się, da Bóg, nasza mowa obroni“ (str. 220).

Wogóle można zauważyć, że Słowacki w tych fragmentach dramatycznych lubił obok słów podniosłych używać także bardzo pospolitych, niemal trywialnych, lubił posługiwać się na wzór Szekspira dwuznacznikami niezbyt wyszukanemi. Tak np.: z powodu wyrażenia o długach, jeden ze Spartan dowcipkuje, zestawiając rzeczownik „długi“ z przymiotnikiem „długi“, nazwę efora z równobrzmiącemi wyrazami i powiada: „Długi nie powinny mieć miejsca. Likurg zaprowadził *krótkość* w mowie, a długi są przeciwko prawom Likurga. Nie czekaj więc Waćpan na *efora*, ale krzyknij *fora* za drzwi na panów dłużników i skończ interesa bez *efora* w *forum* domowem“ (str. 69, 70).

Prócz dwu wymienionych większych ułamków, mamy jeszcze w zbiorku p. Rychtera dwa pomniejsze: „Z dziejów Wielkiego Nowogrodu“, gdzie wystawiony został chan tatarski jako „bicz boży“ świadomy swego posłannictwa wytępiania ogniem i mieczem zła na ziemi, i „Scenę w Malborgu“, należącą do fragmentu dawniej drukowanego w „Pismach pośmiertnych“, pod tytu-

łem: „Walter Stadyon“. I tu również spotykamy się z pojęciem wielkości czysto duchowej w przeciwstawieniu do materyalnej. Jeden z nienazwanych bohaterów powiada:

O sławę nie dbam, o życie nie stoję,
Chcę być jak *widmo wyroków* straszliwe,
Przed którem księgi losów się rozdarły,
Przed którem pobladł czas... skrzydła otworzył
I uciekł... Jam się duchem podniósł, *zbożył,*
Zwszechmocniał — a tu chcę być jak umarły
I zapomniany...

Utwory dramatyczne stanowią największą i najważniejszą część w wydaniu p. Rychtera. Nie przynoszą one wprawdzie ani nowego listka do wawrzynu poety, ani nieznanych nam dawniej myśli i poglądów; uzupełniają tylko drobnemi szczegółami charakterystykę nastroju mesyanicznego; z tego też punktu widzenia ogłoszenie ich drukiem oceniane być winno.

Z poezyj lirycznych pomieścił p. Rychter kilka ułamków, niejasnych pod względem myśli i uczuć, nieobrobionych pod względem stylu; najwydatniejsze pomiędzy niemi miejsce zajmuje „Eolion“, dziecię natchnienia i snów wieszczych w duchu mesyanicznym.

Z dydaktycznych urywków zaznaczyć należy najprzód fragment poematu p. t. „Teogonia“ (str. 36—52), gdzie poeta rozwija w sposób dość ciemny i zagadkowy „tajemnicę globu“, a więc ten sam temat, który obrabiał w „Ge-

nesis z ducha“ i w „Wykładzie nauki“; a w szczególności zaś zastanawia się nad pojawieniem się pierwszej zbrodni na ziemi i nad znaczeniem postaci biblijnego Abla. Po „Teogonii“ wymienić trzeba „Epigramaty i aforyzmy“ — najjaśniejsze ze wszystkiego, co się w omawianej książce znajduje. Sformułował tu poeta krótko, nieraz dowcipnie kilkadziesiąt myśli swoich co do różnych spraw i kwestyj, żywo dyskutowanych za jego czasów, a i dziś jeszcze nie przestarzałych. Zagadnienia polityczne, ekonomiczne, społeczne, artystyczne i naukowe przesuwają się tu jak w kalejdoskopie, a objaśniane są przez poetę w duchu mistycznym. Epigramaty te i aforyzmy i kierunkiem myśli, i formą najwięcej przypominają „Zdania i uwagi“ Mickiewicza.

Inny znów z utworów tego wieszcza, stylem biblijnym pisany, znajduje oryginalne odbicie w „Przypowiastkach“, w których zaleca Słowacki prostotę myśli, pokorę, ofiarę, modlitwę i podniesienie ducha ku Bogu. Pisane są one wierszem i prozą i służyły prawdopodobnie jako nauki moralne (kazania), miewane przez Słowackiego wobec kółka Towiańczyków, gromadzącego się przy nim po zerwaniu w r. 1844 z kołem Mickiewicza.

Nie rozbierając szczegółowo tych „przypowiastek“, w których Słowacki naginał (nie zawsze szczęśliwie) swój bujny talent do jak największej prostoty i naiwności, wspomnę tylko o

jednym wierszu, pięknym myślą, a streszczającym szlachetną dążność poety w okresie mistycyzmu. Prosi tu Boga „o krzyż i siłę przed rozdarciem ćwieka“, a to dlatego, by się mógł stać „lampą cudowną całemu światu“, by mógł wyprowadzić z ciemności i grzechu ród człowieczy, — i dodaje:

Panie, bo złych inaczej pokonać nie można,
Tylko w śmierci godzinie miłością anioła!

VII.

Po tym ogólnym przeglądzie twórczości dramatycznej Juliusza, zastanowimy się nieco szczegółowiej nad dwoma utworami, które najwięcej warunków scenicznych posiadają.

1. Marya Stuart.

Słowacki należy do rzędu tych talentów, które w najnieudatniejszej nawet swej próbie odciskają pieczęć niepospolitego natchnienia, zarówno w nowości kombinacyj myślowych jak i ich niezmiernie silnem uzewnętrznieniu za pomocą potęgi słowa i rytmu. Każda tam myśl wyrzeźbiona jak łuki gotyckiej katedry; każda wraża się w umysł słuchacza jak rozpalone żelazo albo też (choć rzadziej) koi go jak napój nieśmiertelnych bogów starożytnego Olimpu. Tak

też jest i w „Maryi Stuart“, choć ona należy do najmłodszych „dzieciąt“ Słowackiego (mówiąc jego językiem), napisana bowiem w roku 1830 w Warszawie, wydrukowaną została 1832 w Paryżu.

Kto ją czytał, ten zdumiewał się przy każdym niemal wierszu nad bogactwem tej niewyczerpanej w kolorach fantazyi, nad niepowszedniością myśli, nad umiejętnością stwarzania scen pełnych grozy i oryginalności (że wspomnę tylko przepyszną scenę z lampą wziętą przez Botwella do podpalenia domu Darnleja). Prawda. Z całości jednakże jakież pozostaje wrażenie? Jest to pytanie, na które przy głosowaniu powszechnem bardzo rozmaite znalazłyby się odpowiedzi, gdyż wrażenie, jak wiadomo, zależy od szeregu poprzednich wrażeń, które względnie do ludzi przedstawiają niezgłębiony ocean rozmaitości. Wiele atoli znalazłoby się zdań takich, któreby wrażenie swoje obojętnością określiły.

Poszukajmy dowodów. Spółczucie jest jednym z najsilniejszych węzłów, jakie łączą ludzi z ludźmi i ludzi z utworami sztuki. Ażeby ktoś się zainteresował jakąś myślą, jakimś charakterem, to w braku widocznej dla siebie korzyści musi się przynajmniej przejąć jego uczuciami i jego losami, musi z niemi sympatyzować. Jest to fakt, którego doniosłość równie mało zwraca uwagi jak jest wielkiego znaczenia. Jakże jest w „Maryi Stuart“? Rozpatrzmy

charaktery. Marya — to dziecko kaprysu, miłości i dumy; sił do walki nie ma w niej wcale, a pretensye do szczęścia niezmierne. Jeżeli przytrafi się jej jaka boleść — to nie winna temu jej przewrotność i zepsucie — ale słabość, słabość posunięta do poniżenia. Wewnętrznej walki któraby rozstrzygała o jej losach, nie doświadcza; idzie na oślep, najprzód za popędem swojej namiętności, a potem za rozkazem człowieka, który jej umysł wziął w bezwarunkową niewolę. Jak dziecko nie namyśla się nad spełnieniem jakiejś psoty; ale ukarane płacze bez nadziei poprawy, tak Marya gotowa otruć męża bez namysłu; z tem zastrzeżeniem, że później żałować tego będzie i modlić się do Boga, ażeby skutki otrucia odwrócił. W tej fazie jej życia słuchacz nie może mieć dla niej sympatyi; ale politowanie tylko, jakiem obdarzamy idyotów, żebraków i zarozumialców. Jeśli, jak ktoś powiedział, kobieta jest żebraczką miłości, to najwłaściwiej zastosować się to daje do Maryi. Stąd nawet widzenie przyszłych nieszczęść i śmierci (przy końcu 5-go aktu) uważamy za najsłuszniejszą w świecie karę za tak rozproszone, lekko - a raczej bezmyślne życie, jakie królowa szkocka prowadzi. Kto sam sobie winien przez słabość swoją, brak charakteru, bezmyślność i t. p., ten nie może zasługiwać na sympatyę. Z drugiej strony naprężoną uwagę wzbudzić tylko może poczucie grozy, to jest poczucie siły pewnego charakteru, który jakkolwiek zły, nie jest prze-

cież zjawiskiem powszedniem. Botwell jest to postać straszna, nienawidząca ludzi i siebie, pragnąca jaknajprędzej zakończyć życie; ale obudzona przepowiednią astrologa z letargu bezczynności, opanowuje bez zachodu sercem Maryi i odtąd staje się tyranem, demonem, wichrzycielem, jakich pierwowzór podał Byron w Larze. Nie wiemy, jakie go nieszczęścia w życiu spotkały, jakiemi cięgami los go obłożył, nie rozumiemy więc smutku, rozpaczy i nienawiści, jaką żywi dla wszystkich. Czy on jest potężny, wielki umysłem, czy jest strąconym aniołem, czy też fanfaronem tylko — o tem niepodobna sądzić, bo Botwell niczego zwalczać nie potrzebuje, niczego pokonywać — wszystko pod nogi mu się ściele. Kiedy zjawia się po raz pierwszy z myślą owładnięcia tronu, Marya już go kocha, rzuca mu się na szyję, sama poddaje zamiar pozbycia się nienawistnego teraz małżonka [1]). Wszystkie więc przeszkody usunięte, a on trzech tylko dokonywa rzeczy: daje truciznę Maryi, żeby ją zaniosła Darnlejowi, otruwa pa-

[1]) Zwracam uwagę na podobieństwo tej sceny, w której Botwell domaga się wyraźnego wymienienia kogo ma zabić, z 11-stą sceną aktu IV-go „Maryi Stuart“ Schillera, gdzie Dawison pragnie koniecznie usłyszeć z ust Elżbiety jasno i dobitnie wypowiedziany rozkaz wykonania wyroku na Maryi Stuart. Szczegółowy wykaz reminiscencyj z obcych poetów w dramacie Słowackiego podał Wiktor Hahn w „Ateneum“ 1894, t. I, 260—296.

zia i podpala dom króla... Oto są czyny jego potęgi — czyny pospolitego zbrodniarza. Grozy więc nie wzbudzi — tylko wstręt. Wstręt ten o tyle się zwiększa, że Botwell nie ma w sobie ani jednej szlachetniejszej strony, któraby choć w części czyny jego okupywała.

Darnlej — to umysłowy i fizyczny niedołęga. Rizzio — to śpiewak pełen zapału i godności, ale też nic więcej; zresztą ginąc wcześnie, niezbyt rozległe ma pole do wykazania swego charakteru. Paź — to dziecię, uwielbiające swoję Maryę i ginące jak kwiat zdeptany nogą dzikiego zwierza.

Są to postaci podrzędne; na nich słuchacz nie może opierać swojej uwagi i rozdzielać uczuć, których nie potrafiły charaktery główne zagarnąć dla siebie. Jedną zapewne z najsympatyczniejszych figur jest Nick, trefniś królewski, ale sympatya dla niego powstaje zbyt późno, bo dopiero przy śmierci, którą chciał ochronić swojego chlebodawcę od zguby; kiedy się dowiadujemy, że to był biedny sierota, — bez ojca, czuły syn dla matki i t. p. Sam zawód trefnisia mógł tylko gorzki uśmiech na usta wywołać; nie podejrzewamy w nim bolesnej tęsknoty, którą ironiczną szatą przykrywać musiał.

„Marya Stuart“ nie jest dramatem historycznym w ścisłem znaczeniu tego wyrazu. Nazwy osób, miejsc i dwa szczegóły charakterystyczne (wprowadzenie astrologa jako figury bardzo naówczas poważanej, oraz opowiadanie

o surowym purytaninie Knoxie) — oto wszystko, co się składa na wytworzenie pojęcia historyczności danej chwili w umyśle słuchacza.

Nadzwyczaj małe kółko osób wchodzących w treść dramatu, a jeszcze mniejsze ściśle splątane intrygą, brak szerszych horyzontów dziejowych, w którychby się mogły uwydatnić szczegółowe rysy XVI-go wieku na dworze szkockim; sprowadzenie królowej na poziom zwykłej śmiertelniczki niczem więcej nie zajętej prócz zaspakajania swoich sercowych kaprysów — oto powody, które sprowadzają znaczenie „Maryi Stuart“ do zakresu dramatu familijnego a nie historycznego. Jest to historya jednej osobistości a nie pewnej chwili dziejowej! Są to dzieje alkowy, a nie widowni społecznej. Że przy tem nie uwydatniono tu żadnej myśli społecznej, o tem powyższy rozbiór charakterów, w których się skupia całość akcyi dramatycznej, dostatecznie objaśnić powinien.

Nie podnoszę tu drobniejszych usterków jak np. brak kolorytu językowego, który odbija w sobie jedynie indywidualizm poety; lub wezwanie Botwella przez Maryę na tę samą chwilę, kiedy w sposób zresztą nieumotywowany naznaczyła schadzkę Rizziemu, raz już dosyć szorstko pożegnanemu i t. p„ ażeby nie dopatrywano w sądzie naszym chęci osłabienia sławy jednego z najznakomitszych poetów naszych, ażeby nie posądzano nas o tamowanie tego popędu, jaki się w ostatnich czasach objawił co do wprowadze-

nia dramatów Słowackiego na scenę. Podobne myśli dalekie są od nas. Uznaliśmy już poprzednio nieporównany talent autora Maryi Stuart, która, tak jak pojętą została, z pod ręki poety wyszła świetnie, mianowicie pod względem frazeologii, teraz dodamy, że wprowadzenie jej na scenę, było najzupełniej usprawiedliwione. Należało się to pamięci wielkiego poety, który za życia nigdy nie miał tej przyjemności, żeby utwory swoje widział tak szeroko rozpowszechnionemi, jak tego sobie życzył i jak na to zasłużył; należało się to publiczności naszej, która zasypana farsami, miała prawo wymagać jakiejś wyższej poetycznej karmi. Wszakże zaledwie dwa lub trzy dramata Schillera odpowiadają głównym warunkom znakomitego utworu, roznoszącego światło i naukę do serc i głów publiczności, a przecież i cała większa reszta wystawiana bywa na scenach niemieckich; gdyż wieszcz ten tylu pięknemi myślami dzieła swoje ozdobił; tak gorąco kochał prawdę, piękno i dobro, że nie wahano się, nawet słabszych utworów poddawać pod bliższą uwagę. Dla czegóżbyśmy nie mieli tego zrobić i z naszym Słowackim?

„Marya Stuart“ pomimo błędów swoich, lepiej zapewne podziała na umysły słuchaczów, aniżeli wiele głośnych a tłomaczonych u nas i przedstawianych dramatów... Jeżeli jeszcze do tego wrażenia przyłączy się gra Modrzejewskiej, która umiała wycieniować wszystkie napomknienia po-

ety, umiała się wcielić w jego wymagania i harmonijnem zespoleniem głosu, wzroku i giestów odtworzyć tę postać taką, jaką ją mieć zapewne pragnął, chyba jedynie bez tego odcienia melancholicznego, jaki na początku Modrzejewska przybrała; — i Królikowskiego, który zarówno w charakterystyce, jak i w wypowiadaniu słów Nicka, najzupełniej zrozumiał Słowackiego i tylko może za zbyt długo konał, zawcześnie poczuwszy działanie trucizny; jeżeli powiadam, takich Słowacki będzie miał przedstawicieli, to można być pewnym, że wieczór spędzony na słuchaniu jego ślicznej mowy i przypatrywaniu się jego utworom, nie będzie straconym, choćby z tego jednego tylko powodu, że poziom poetycznych wymagań naszej publiczności wysoko podniesie.

2. Mazepa.

Dramat „Mazepa“ był już przedmiotem niejednokrotnej oceny. Zaraz po wyjściu z druku tej tragiedyi (w r. 1840) Karol Libelt napisał jej rozbiór w „Tygodniku literackim“, przyznając poecie „talent znakomity“, ale wytykając brak wykończenia w całości, tak że utwór wydał mu się „jakoby zabudowanie z przystawek różnych, a nie jako gmach jednowymianowy (?), jakoby klejonka scen pojedyńczych, a nie jako gładki odlew z jednej formy“.

Po przedstawieniu „Mazepy“ na scenie (w Kra-

kowie 1851, we Lwowie 1861, w Poznaniu 1870 w Warszawie 1873) ukazywały się sprawozdania mniej lub więcej szczegółowe, w których zalety i wady estetyczne kompozycyi i charakterów z rozmaitych punktów widzenia były rozpatrywane, ale dosyć pobieżnie. Z ocen gruntownych dwie szczególniej zasługują na uwagę: Antoniego Małeckiego i Stanisława Tarnowskiego. Małecki w dziele swojem o Słowackim pierwszy wskazał (na podstawie listów poety) psychologiczną przyczynę niejednolitości w układzie tragiedyi. Poeta nasz bowiem dwukrotnie zabierał się do obrobienia tematu: raz w r. 1834, a drugi raz w 1839. Pierwsze obrobienie spalił, jak sam pisze w listach, drugie, w którem niewątpliwie przechować się musiały reminiscencye z pierwszego, nienależycie spojone z nowemi pomysłami, oddał do druku. Małecki w rozbiorze swoim zastanawiał się głównie nad pytaniem, kto jest bohaterem tragiedyi (Mazepa, Wojewoda, Amelia), a przyszedłszy do przekonania, że ostatecznie Amelię uważać należy za taką osobę, w której skupia się zasadniczy interes akcyi, zarzucił tej postaci brak prawdziwej tragiczności. Przyznawał „Mazepie“ niepospolite zalety sceniczne, „dla których też dramat ten nazawsze pozostanie równie dla widzów jak dla utalentowanych aktorów pożądaną pozycyą w repertoryach“; zarzucał atoli tragiedyi „rażącą niejasność co do zamiaru, dla którego była pisaną“; wydobywszy zaś z pomię-

dzy różnych możliwych założeń, jakie się nastręczały, „to jedno (przedstawienie Amelii jako tragicznej ofiary), w którem się ostatecznie mieścić zdaje rzeczywista myśl autora“, zawyrokował, że „przeciw niejednemu w tej dążności protestować koniecznie trzeba“.

Tarnowski pisał o „Mazepie“ najprzód w rozbiorze dzieła Małeckiego, a następnie w „Kronice Rodzinnej“ 1874 (obecnie przedruk. w I-ym tomie „Rozpraw i Sprawozdań“ 1895, str. 109—338). Obie te oceny są w zasadzie zupełnie zgodne ze sobą; różnice dotyczą drobnych szczegółów jedynie. Tarnowski z właściwem sobie subtelnem poczuciem estetycznem, wykazawszy w pierwszej połowie rozprawy ujemne strony utworu (naciąganie w układzie, nienaturalność w akcyi, przesadę w sytuacyach; figura Wojewody — okropna, a figura króla — chybiona i nieprzyjemna do widzenia), w drugiej nadzwyczaj ujmująco i prawie zawsze przekonywająco przedstawił zalety (trzy postaci wielkiego uroku: Amelia, Zbigniew, Mazepa; dwa stosunki pełne poezyi i smutku: miłość Zbigniewa i Amelii, przyjaźń tegoż z Mazepą, kilka scen bardzo pięknych, choć pięknych może lirycznym raczej, niż dramatycznym pierwiastkiem; wreszcie niektóre ustępy, które liczyć się mogą do najrzewniejszych, najbardziej wzruszających Słowackiego wierszy). Z tego zestawienia zawnioskował, że chociaż „Mazepa“ jest złym dramatem, to przecież jego piękności są takie, „że czynią

zadość za usterki“ i że „liczyć się on będzie do znakomitszych dzieł dramatu polskiego, nawet jeżeli ten dramat stanie się bogatszym niż jest dziś“.

Pod względem estetycznym niewieleby tedy już można przydać lub zmienić, i kompozycya bowiem i charaktery i sytuacye rozpatrzone zostały ze stron różnych; chyba tylko jeszcze styl i wiersz zasługiwałyby na rozbiór szczegółowszy.

Natomiast sprawa pochodzenia pomysłów nie jest jeszcze wyczerpana. Różni dotychczasowi krytycy napomykali o niej jedynie, znając tę właściwość talentu Słowackiego, że tam, gdzie chodziło o nakreślenie jakiejś realnej sytuacyi, ulegał on zazwyczaj wpływowi autorów, w których się rozczytywał.

W r. 1895 p. Kazimierz J. Zimmermann pomieścił w Sprawozdaniu c. k. wyższej szkoły realnej we Lwowie sumienne, choć stylowo bardzo słabo napisane: „Studyum nad gienezą Mazepy, tragiedyi Juliusza Słowackiego“ (str. 42). Zebrał tu wszystko, co do owej pory w tej sprawie powiedziano, i dał sam od siebie kilka bardzo ciekawych i bardzo cennych wskazówek, skąd i jakim sposobem brał Słowacki pomysły do swojego utworu.

Pochop do napisania tragiedyi dał Słowackiemu niewątpliwie poemat Byrona p. t. „Mazepa“ oraz zamieszczony przy nim wyjątek z „Historyi Karola XII“ przez Woltera, przedstawiający znaną legendową przygodę później-

szego hetmana. W postaci Mazepy jako pazia, w postaci wojewody dużo jest rysów podobnych u angielskiego i naszego poety, poczynając od samego zaznaczenia stanowiska społecznego. Ale zadaleko idzie p. Zimmermann, gdy opierając się na tłomaczeniu „Mazepy“ Byrona, dokonanem przez Chodźkę, chce upatrywać podobieństwo nie tylko w sytuacyi, ale i w słowach:

U Byrona:

Ducha Bożej rodzicy posłałem w niebiosy,
A na twarz przywoławszy dumy tło zwodnicze,
Spokojnie w Wojewody patrzałem oblicze.

U Słowackiego:

. . . . . Próżno — cierpieć muszę.
Wartoby też i na śmierć przygotować duszę
I pomodlić się Pannie Najświętszej przy trumnie —
To potem czoło moje będę nosił dumnie.

W oryginale Byrona nie ma nacisku na wyłączne nabożeństwo do Matki Boskiej, gdyż Mazepa modli się do Najświętszej Panny i do jednego czy dwu innych świętych *(and with one prayer to Mary Mother, and, it may be, a saint or two)*; nie ma też mowy o dumie; Mazepa oświadcza tylko, że się z losem swoim pogodził *(as I resign'd me to my fate)*.

Słuszne są uwagi p. Zimmermanna o stosunku obu wojewodów, odznaczających się dumą rodową i osobistą oraz zapalczywością: „Rysy

te są u obu postaci konieczne, naturalne, a wypływają z podobieństwa sytuacyi, w jakiej się znaleźli niespodzianie ci dwaj obrażeni, a gwałtowni i w gniewie niewładnący sobą mężowie. Wspomnieć też nie zawadzi, że taką postać typową dumnego magnata mamy już w Maryi Malczewskiego, znajdujemy ją też u Korzeniowskiego (Dymitr i Marya), a nawet sam Słowacki kreślił podobne charaktery w Bieleckim i Horsztyńskim. Jest to typ wspólny wielu utworom poezyi, jako zasadniczy rys mający wygórowaną dumę rodową i — co za tem idzie — upór nie dający się ugiąć, choćby głową nałożyć przyszło".

Z tem zasadniczem zastrzeżeniem należy też pojmować dalsze wywody autora, wskazujące pewne podobieństwa między postaciami „Mazepy", a osobistościami Szekspira w „Otellu" i Wiktora Hugo w „Hernanim".

„Mazepę" do „Otella" zbliża zazdrość męża niesłusznie podejrzewającego żonę i przez to sprowadzającego katastrofę. Niektóre rysy Otella odnajdujemy w Wojewodzie. Bohaterki — Amelia i Desdemona pokrewne są sobie: charaktery to bierne, a mimo to wielkie na czytelniku wywierają wrażenie przez swą niewinność, która nie zdołała się obronić przed zagubą. „Drobne przypadki wystarczają, aby od tych, których kochają tak szczerze, usłyszały słowa potępienia: Desdemona gubi chustkę, która się dostaje zdradą Jaga w ręce Kassya i to stanowi dla

Otella dowód winy żony; Amelia zaś zapomina wachlarz, na którym Mazepa słów kilka pisze o swej obecności, a to jest wystarczającem dla Zbigniewa, ażeby ją o stosunki z paziem posądzić; a przecież ani Desdemona, ani Amelia tu nie zawiniły". W szczegółach, w sytuacyach są także, lubo dalekie podobieństwa. Kilka ich rozpatruje autor, we właściwych granicach znaczenie tychże zamykając.

Z powodu „Hernaniego" mówi autor: „Tąż samą dumą i uporem, tą samą zawziętością w zemście odznaczają się Silva i Wojewoda. Kiedy w akcie III-im, scenie 7-ej nie chce Silva Don Carlosowi wydać Hernaniego, i na nalegania jego, odpowiada dumnie, żeby Carlos zamek zburzył, a ukrytego znajdzie, przypomina żywo Wojewodę w akcie V sc. 6, kiedy goniec przybiega, dopomnieć się w imieniu Jana Kazimierza o wydanie pazia; wtenczas mówi Wojewoda: Złota wolność szlachecka! Zamku nie dam. Niech król bierze!... U obu znajdujemy tęż samą cześć dla przodków i uszanowanie dla ich portretów. Silva nie chce złamać prawa gościnności i wydać Hernaniego królowi, wskazuje przytem na portrety przodków, których musiałby się wstydzić po takim czynie; — a Wojewoda także odwołuje się do przodków (akt V, sc. 7): Moje antenaty! Cieszcie się — ja ostatni nie bez szlachetności Światowi daję habdank". W ostatniej scenie Silva, zmusiwszy Hernaniego do wypicia trucizny, widząc, że z mi-

łości do tegoż ginie także Donna Sol, którą Silva kochał, zabija się ze słowami: n a w i e k i - m p o t ę p i o n; — Wojewoda również umiera z rozpaczą w sercu; nie przebaczywszy zmarłym, każe się od nich pochować... d a l e k o".

Co do miłości pasierba i macochy wskazywano już dawniej podobieństwo „Mazepy" i „Don Carlosa", ale nie bardzo wierzono we wpływ Schillera na Słowackiego; miejsc uderzających analogią nie odnaleziono i p. Zimmermann robi jedno tylko zestawienie: oto Don Carlos stara się u Schillera ukryć swą miłość przed Elżbietą i raz tylko — podobnie jak Zbigniew, w tragiedyi Słowackiego — zrywa to milczenie, które za święty swój obowiązek poczytywał. Niewłaściwie p. Z. powtarza za Tarnowskim, że taki sam stosunek pasierba i macochy przedstawili Eurypides i Racine; wszakże u nich nie ma wzajemności uczucia. Natomiast przypomnienie „Paryzyny" Byrona jest na miejscu.

O wpływie Calderona powiada p. Z., że odbił się on w „Mazepie" tylko ogólnie w zamiłowaniu do zawikłań, w nadaniu wielkiej roli przypadkowi, we wchodzeniu nie w porę osoby, która szwank jakiś na honorze ponosi, w ukrywaniu się w alkowie. Najwięcej podobieństwa, lubo dalekiego dostrzega między „Lekarzem swego honoru", a „Mazepą" (Gutierre — Wojewoda; Mencia — Amelia; zazdrość, okrucieństwo). Uwydatnia mianowicie szczegół, że Sło-

wacki musiał czytać „Lekarza swego honoru“ w tłomaczeniu polskiem Kamińskiego. U Calderona Gutierre „obmywszy swój honor krwią żony, nietylko nie ponosi za to kary, lecz owszem za pośrednictwem króla otrzymuje rękę Leonory, którą dawniej kochał. Kamiński nie przyjął tego zakończenia, które go oburzało; u niego Gutierre skazany za czyn swój okrutny na wygnanie, nie chcąc zniżać się do prośby, przebija się, mówiąc: „Gutierre łaski nie przyjmie nikczemnie“ i pada u stóp króla. Podobnie u Słowackiego: „Panie! ukorz się“ — prosi Chmara, a Wojewoda odpiera pogardliwie: „Do błota“, — poczem przebija się i umiera wobec króla.

Ciekawym, a przez p. Zimmermanna dopiero odkrytym i dowiedzionym faktem jest, że do charakterystyki Jana Kazimierza, posługiwał się Słowacki, prócz niektórych rysów wziętych z „Mazepy“ Byrona, książką Jerzego Samuela Bandtkiego: „Dzieje polskiego Królestwa“, oraz powieścią Aleksandra Bronikowskiego „Jana Kazimierza Wazy więzienie we Francyi“ w przekładzie Adryana Krzyżanowskiego.

Równocześnie z p. Zimmermannem zajął się wskazaniem drobnych źródeł, z których to i owo zaczerpnął Słowacki w „Mazepie“, p. Ferdynand Hösick w rozprawie: „Anhelli i Trzy poematy“. Mówi tu o dalekich reminiscencyach z „René“ Chateaubrianda, „Romeo i Julii“, „Otella“, „Króla Leara“, „Hamleta“ Szekspira, z „Piekła“ Dan-

tego, a wreszcie z „Indyany“ George Sanda. Przeważna część podobieństw atoli, wskazanych tutaj, musi być zakwestyonowana, zwłaszcza zaś zestawienie z „Indyaną“, gdyż są to rzeczy bardzo dalekie, bardzo ogólnikowe i niepewne.

Nikt natomiast dotychczas nie wspominał o wpływie jednego z największych powieściopisarzów francuskich, o wpływie Honoryusza Balzaca, a przecież jedna scena bardzo ważna i bardzo efektowna w „Mazepie“ niewątpliwie tu ma swe źródło.

Czy Słowacki znał osobiście Balzaca, nie wiemy; to pewna, że obaj bawili współcześnie w Genewie r. 1834; trudno przypuścić, ażeby obecność sławnego już wtedy powieściopisarza nad Lemanem przeszła bez zwrócenia na siebie uwagi, i żeby Słowacki nie zapragnął go widzieć. Jakkolwiek zresztą ma się rzecz z osobistą znajomością obu pisarzów, wątpić nie podobna, że powieści Balzaca czytywać musiał Słowacki, gdyż miały one w Europie całej rozgłos znaczny; u nas tłomaczono je w znacznej ilości.

Otóż pomiędzy owoczesnemi utworami Balzaca znajdował się jeden p. n. „La grande Bretèche“. W zbiorowem wydaniu „Komedyi ludzkiej“ znakomitego powieściopisarza nie ma pod nim położonej daty, jak pod innemi, a nawiasowe objaśnienie, że jest to koniec „Autre étude de femme“, napisanej między 1839 a 1842, mogłoby wprowadzić badacza w błąd gruby, jakoby

„La grande Bretèche“ powstała dopiero po owem „Drugiem studyum nad kobietą“. Mam pod ręką dowód stanowczy, iż tak nie jest; „La grandé Bretèche“ najpóźniej drukowaną być mogła w r. 1833, gdyż w tymże roku jeszcze wyszła w swobodnym przekładzie polskim p. t. „Tajemnica“ w numerach „Tygodnika Polskiego“ z maja, wychodzącego w Warszawie pod redakcyą Damazego Dzierożyńskiego. Okoliczność ta rozstrzyga stanowczo i nieodwołalnie wszelkie wątpliwości chronologiczne. Słowacki mógł czytać „La grande Bretèche“ w r. 1833 czy 1834, w każdym razie przed powzięciem planu do pierwszego zarysu „Mazepy“.

Otóż w tej krótkiej powiastce rozgrywa się dramat straszliwy, który silnie oddziałał na wyobraźnię poety i sprawił, że kulminacyjną z niego scenę przeniósł do „Mazepy“, z pewnemi zmianami, zastosowanemi do ogólnego pomysłu.

Było to za czasów wojny z Hiszpanią. Jeden z jeńców, grand hiszpański, został wysłany do Vendôme, gdzie dawszy słowo, że o ucieczce nie pomyśli, mógł się obracać swobodnie. Był to młodzieniec piękny, niewielkiego wzrostu, lecz dobrze zbudowany; ręce miał delikatne i pieszczone, długie czarne włosy, oko pełne ognia. Z brewiarzem w ręku jak ksiądz chodził na msze i na wszelkie nabożeństwa, stawał o dwa kroki od kaplicy pani de Merret, ale oczu z nad książki nie podnosił. Pewnego razu zniknął bez wieści. Pani de Merret zamieszkiwała

stary zamek feudalny „La grande Bretèche“, miała męża nadzwyczaj gwałtownego i okrutnego. Pokój zajmowany przez nią znajdował się na dole; przy nim był mały gabinecik *(un petit cabinet de quatre pieds de profondeur environ)* służący jej za szatnię. Na trzy miesiące przedtem pani de Merret poważnie zasłabła, tak, że mąż przeniósł się do pokoju na pierwszem piętrze. Przypadkiem *(par un de ces hasards impossibles à prévoir)* pewnego wieczoru wrócił pan de Merret o dwie godziny później niż zazwyczaj z klubu, w którym czytywał dzienniki i rozprawiał o polityce. Żona jego myślała, że on już oddawna śpi w swoim pokoju. Tymczasem panu de Merret przyszła chętka zajść do żony, która przy obiedzie była bardzo ładnie ubrana. W chwili gdy obracał klucz do pokoju żony, zdało mu się, że posłyszał zamykanie drzwi od gabineciku, ale gdy wszedł, znalazł żonę samą stojącą przed kominkiem. Pomyślał sobie, że to może pokojówka Rozalia weszła do gabinetu, ale jakieś podejrzenie niewyraźne, lecz dotkliwe uczyniło go nieufnym; spojrzał na żonę i dojrzał w jej oczach pomieszanie, w głosie pewne podrażnienie. Wtem weszła Rozalia; jakby piorun weń uderzył. Pani de Merret, widząc ponurą twarz męża, odprawiła służącą. Wtedy mąż stanął przed nią i rzekł: „Pani! jest ktoś w jej gabinecie!“ Ona spojrzała na męża z miną spokojną i odpowiedziała z prostotą: „Nie, panie.“ To nie oburzyło pana de Merret; nie wierzył, a

jednak nigdy mu żona się nie wydała ani czystszą ani skrupulatniejszą niż w tej chwili. Podszedł ku gabinetowi, by go otworzyć; pani de Merret wzięła go za rękę, wstrzymała, spojrzała nań wzrokiem melancholijnym i rzekła mu głosem wzruszonym nadzwyczajnie: „Jeśli nie znajdziesz nikogo, to wszystko między nami będzie skończone“. Niesłychana godność w postawie żony powróciła panu de Merret głęboki dla niej szacunek i natchnęła go jednem z tych postanowień, którym brakuje tylko większej widowni, by się stały nieśmiertelnemi. „Nie — odrzekł — Józefino, nie wejdę. W jednym i w drugim wypadku, bylibyśmy rozłączeni na zawsze. Słuchaj, znam całą czystość twej duszy i wiem, że wiedziesz życie święte, nie zechciałabyś popełnić grzechu śmiertelnego nawet kosztem życia“. Na te słowa pani de Merret spojrzała na męża wzrokiem obłąkanym. — „Patrz, oto krucyfiks twój — dodał ten człowiek. Przysięgnij mi wobec Boga, że tam nie ma nikogo; uwierzę ci i nigdy drzwi tych nie otworzę“. Pani de Merret wzięła krucyfiks i rzekła: „Przysięgam“. — Głośniej — rzecze mąż — powtórz: Przysięgam wobec Boga, że nie ma nikogo w tym gabinecie“. Ona powtórzyła wyrazy bez żadnego zmieszania. „To dobrze — powiedział zimno pan de Merret i zapytał żonę, skąd wzięła krucyfiks. Odpowiedziała, że kupiła go u jubilera; kłamała, był to bowiem podarunek granda hiszpańskiego. Pan de Merret zawołał Rozalii i kazał sprowa-

dzić jej narzeczonego, mularza, ze wszystkiemi potrzebnemi materyałami i narzędziami, reszcie służby zaś surowo polecił udać się na spoczynek. Zanim mularz zabrał się do zamurowania gabinetu, pan de Merret obiecał mu zapewnienie dostatecznego utrzymania z warunkiem, że nazawsze opuści te okolice i nikomu nie powie, co robił tej nocy. Pomimo czujności pana de Merret, żona jego potrafiła się porozumieć z Rozalią, by mularz pozostawił szparę u dołu. Mularz na znak, że polecenie zrozumiał, stłukł szybę we drzwiach gabinetu (gdy pan de Merret był odwrócony), a wówczas na chwilę pani de Merret, Rozalia i mularz ujrzeli twarz męską ponurą i ciemną, włosy czarne, wzrok ognisty... Po ukończeniu roboty, pan de Merret położył się w pokoju żony, a mularza oddał pod straż zaufanemu kamerdynerowi. Nazajutrz wstawszy, powiedział obojętnie, że pójdzie do mera niby po paszport, ale przytem zabrał krucyfiks. Gdy po wyjściu męża, pani de Merret wraz z Rozalią zabrały się do wyjmowania cegieł, raptem stanął po za niemi pan de Merret; żona zemdlała. „Połóż panią do łóżka“ — rzekł chłodno. Wtem nadszedł jubiler, po którego był posłał. Ten na zapytanie pana de Merret oznajmił, że krucyfiksów od Hiszpanów przechodzących nie kupował. „Dziękuję panu — rzekł mąż, wymieniając z żoną spojrzenie tygrysie, a do kamerdynera powiedział: jedzenie dla mnie zastawiać będziesz w pokoju pani; jest ona chora

i nie opuszczę jej, aż wyzdrowieje. Okrutny szlachcic przez dni dwadzieścia pilnował żony. W pierwszych chwilach, gdy dawał się słyszeć jaki szelest w gabinecie zamurowanym i gdy Józefina chciała go błagać za umierającym, odpowiadał jej, nie dopuszczając do słowa: „Przysięgłaś na krzyż, że tam nie ma nikogo". Potem się rozłączyli; poumierali niebawem jedno po drugiem.

Taka jest w streszczeniu główna osnowa powiastki Balzaca. Kto zna wielką scenę 4-tą aktu III-go „Mazepy", łatwo zauważy nie dające się zaprzeczyć podobieństwo z katastrofą tu odmalowaną. Od słów Wojewody: „Waćpani masz w sypialnym pokoju człowieka" aż do jego nakazu: „A wy, co tam byliście tego muru blizcy, milczcie!" wszystkie zasadnicze momenta: przysięga na krucyfiks, zamurowanie, szelest człowieka — są te same w „La grande Bretèche" i w „Mazepie". Że zatem pomysł do efektownej sceny zamurowania wziął Słowacki z Balzaca, to najmniejszej wątpliwości ulegać już nie może. Podobieństwo wskazywane dawniej, czy to z „Lekarza swego honoru" czy z „Indyany" o ukrywaniu się w alkowie, tracą zupełnie swą wartość, gdy mamy analogie o wiele bliższe, o wiele dosadniejsze.

Lecz analogie tylko, nie tożsamość. Wziąwszy zasadnicze momenty z Balzaca, obrobił je Słowacki po swojemu, zgodnie z nadanemi swoim *osobom* właściwościami i z osnową całości.

Bo ani Wojewoda, ani Amelia, ani Mazepa nie są podobni z usposobienia i z istoty swego charakteru do państwa de Merret i granda hiszpańskiego.

Wojewoda i pan de Merret są wprawdzie okrutnikami, ale odmiennego całkiem temperamentu. Gdy pan de Merret jest okrutnym na chłodno, Wojewoda jest gwałtownikiem niezważającym na żadne względy. Bohater francuski chce uniknąć wszelkiego rozgłosu, więc też jaknajmniejszą możliwie ilość osób wtajemnicza w sprawę, która się nie powinna przedostać w świat; zachowuje ostrożności jaknajwiększe, by ten jego zamiar mógł przyjść do skutku. Przeciwnie Wojewoda, niepohamowany w rozjątrzeniu, działa jawnie w obliczu służby, jakby pragnął, ażeby hańba jego (mniemana) rozeszła się po całej Polsce. Pan de Merret, jako człowiek „dobrze wychowany“, nie mówi w całej scenie ani jednego ubliżającego słowa swej żonie; Wojewoda przeciwnie jako pasyonat, słuchający jedynie poszeptów namiętności, używa wyrazów grubych, trywialnych, wstrętnych, dla napiętnowania żony, chociaż nawet jeszcze nie miał rzeczywistych dowodów jej winy. Pan de Merret spokojnie i chłodno (przynajmniej na pozór) dąży do wykrycia prawdy i urzeczywistnienia swego zamiaru; Wojewoda miota się jak szalony, byleby słowem i czynem nasycić nieugaszoną żądzę zemsty; czujny jest pod jednym tylko wzglę-

dem — poszukiwania wszelkich poszlak, jego hańbę urojoną stwierdzających.

Pani de Merret i Amelia różnią się od siebie zasadniczo: pierwsza jest występna, druga — całkiem niewinna. Zachowanie się też obu podczas straszliwej sceny jest odmienne. W samym tylko jej początku istnieje podobieństwo; jak pani de Merret, tak i Amelia nie dopuszcza poszukiwania w alkowie, mówiąc: „Stój wasze! Pierwej w tych piersiach srogie utopcie pałasze, Nim dotkniecie firanek". Ale gdy pani de Merret okazuje się w dalszym ciągu niczem niezachwianą, lubo wie napewno, że zamurowany zostanie człowiek żywy, Amelia łagodna i tkliwa z natury, przytem przeświadczona, iż w jej sypialni nie ma nikogo, chcąc dowieść swojej niewinności nie tyle wobec męża, ile wobec Zbigniewa, tłumi w sobie poczucie dumy i sama prosi pasierba, by firanki odsunął, dodając: „ja wiem, że twój ojciec nie wie, Co ja cierpię; lecz niech się przekona oczyma; — oczy są jego sercem, on innego nié ma". Pani de Merret zachowuje się podczas całej sceny przytomnie, kłamie i przysięga z pogodnem czołem, z miną niewiniątka; ma dość przebiegłości, by pomimo czujnego nadzoru, porozumiewać się z Rozalią i z mularzem, jest obłudną do szpiku; Amelia, choć czuje się całkowicie niewinną, chwieje się, ledwie nie omdlewa, zniża się do prośby i błagania („Litości, panie! niechaj twa zaciętość zmięknie; ja bardzo cierpię!"). Pani de Merret

umiera śmiercią naturalną, przyśpieszoną srogiemi katuszami moralnemi, kiedy przez dni dwadzieścia pod czujnem okiem męża nie mogła opuścić sypialni tuż obok zamurowanego i zwolna zamierającego kochanka; Amelia sama dobrowolnie bierze truciznę, nie mogąc wytrzymać nacisku hańbiących podejrzeń i śmierci Zbigniewa.

I człowiek zamurowany przedstawia się nam inaczej u obu autorów. Granda hiszpańskiego znamy tylko z opisu; na chwilę przy zamurowywaniu ukazuje się nam twarz jego ponura i ciemna, włosy czarne, wzrok ognisty. Był on rzeczywiście kochankiem pani de Merret. Mazepa chciał wprawdzie być kochankiem Amelii, ale nim nie był ani na chwilę, a w scenie straszliwej, z powodu przyjaźni zawartej ze Zbigniewem, już nawet wszelką myśl płochą porzucił i pragnął ostrzedz jedynie Amelię przed grożącem jej ze strony króla niebezpieczeństwem. Balzac nie usiłował nawet ubocznie malować katuszy zamurowanego; w obranej bowiem formie opowiadania, analiza taka byłaby wprost niewłaściwą. Słowacki włożył w usta Wojewody (zapewne niezbyt właściwie pożyczając mu swojej wyobraźni) fantazyjny (a przedwczesny) obraz zamurowywanego, gdy mówi wskazując alkowę:

Tam leży tajemnica, tam żeńskiej obłudzie
Jest zamknięta rzecz czarna, dręcząca — tam kara!
Tam po ciemnościach z głodem tłukąca się mara;

Tam letargnik żyjący swego ciała strawą
Ze szklanemi oczyma, z gębą wyschłą, krwawą
Gryzący ręce.

Prócz tego, ponieważ Słowacki nie myślał Mazepy zostawić zamurowanym, jak Balzac granda hiszpańskiego, więc dał nam w scenie 5 aktu IV opowiadanie o wrażeniach i uczuciach, jakich doznawał paź królewski, zamknięty w alkowie.

Poeta nasz skomplikował sytuacyę, wprowadzając do niej Zbigniewa, który z początku z całem przekonaniem broni niewinności macochy, a potem posłyszawszy szelest w alkowie i znalazłszy wachlarz, na którym Mazepa kilka słów napisał, broni jej już z rozpaczy, lubo Amelią pogardzać musi.

Czy tak przetworzona scena robi większe wrażenie niż jej pierwowzór u Balzaca? Gdyby wrażenie zależało tylko od pięknych słów, brylantowego stylu, żywej, iskrzącej się wyobraźni; to należałoby przyznać wyższość Słowackiemu. Ale tak nie jest; wrażenie zależy od ogółu wszystkich czynników, wchodzących w skład jakiegoś faktu, a więc od uczuć, pobudek, sposobu zachowania się i wyrazów, jakiemi się ludzie w danej sytuacyi posługują. W tej mierze Balzac lepiej obrachował swoje efekta. U niego sytuacya sprawia nie tyle okropne, ale głęboko tragiczne wrażenie. Bo u niego scena zamurowania przedstawiona została nie jako pomysł

teatralny, który następnie ma być sprostowany, lecz jako rzeczywisty i niemal konieczny wynik charakterów i zawikłania, w jakie one popadły; tu odmurowania, jak w „Mazepie“ być nie może. Pani de Merret jest winną i ponosi karę sroższą niewątpliwie niż śmierć natychmiastowa, karę tkwiącą w świadomości wciąż odnawianej powolnego konania kochanka; w owym zamurowanym gabinecie rzeczywiście zamkniętem zostało udręczenie straszliwe dla „żeńskiej obłudy“. Pan de Merret, małomówny, pozornie spokojny, zdobywający dowód po dowodzie, że żona zawiniła zdradą, kłamstwem, obłudą, jest zapewne strasznym, ale nie wstrętnym, jak Wojewoda, siejący zniszczenie wśród niewinnych i jakby przechwalający się swą rzekomą hańbą. Milczenie zamurowywanego granda wymowniejszem jest od czułostkowych nieco słów Mazepy. Niewinność Amelii i Zbigniewa sprawia, że cierpimy, że się oburzamy na niesprawiedliwość losu i zaślepienie ludzi; kara za winę pani de Merret, chociaż okrutna, wywołuje wrażenie tragiczne, przejmujące grozą, ale jednocześnie czyni zadość poczuciu sprawiedliwości, przekonywając, że fałsz i obłuda nie odnoszą tryumfu. Balzacowi wierzymy, że sprawa odbyła się we wszystkich szczegółach tak, jak on nam ją przedstawia; co do Słowackiego wyrazić musimy tu i owdzie niejakie wątpliwości, czy wszystko to, co mówią jego osoby, było przez nie powiedziane, i czy ich zachowanie się istotnie było

takiem w przebiegu całej sceny, jak on ją odmalował. Balzac obserwował pilnie zjawiska rzeczywiste w życiu ludzkiem; i starał się wiernie a dosadnie przenosić je do swoich obrazów powieściowych; Słowacki żył więcej w świecie wyobraźni, a zstępując na grunt realny sądził, że mu wolno na nim tak swobodnie, nawet dowolnie sobie poczynać, jak w dziedzinie rojeń fantazyjnych.

XII.

Stan dramatu i komedyi od r. 1831 do 1863.

Po za twórczością Korzeniowskiego i Słowackiego niewiele można wymienić całostek, zajmujących wybitniejsze miejsce w dziejach naszej dramatyki. Trwały wciąż usiłowania, by podnieść i rozwinąć dramat historyczny, by komedyę uczynić zwierciadłem obyczajów spółczesnych, ale brakowało albo poczucia tragiczności i umiejętnego uwydatnienia jej w akcyi, albo też werwy komicznej i zdolności kompozycyjnej.

Pobieżnie więc tylko scharakteryzować mi wypada kilka osobistości wyrastających ponad mierność.

Jedną z nich był Dominik Magnuszewski (ur. 1809 zm. 1845), po którym spółcześni spodziewali się rzeczy nadzwyczajnych w zakresie twórczości dramatycznej. Należał on do grona tych poetów, jakich za czasów romantycznych liczono wielu, co to dużo i ładnie umieją mówić o swoich pomysłach i temi wywnętrzeniami całkowicie niemal się zadawalają. Piszą później

luźne sceny, ogłaszane w czasopismach, pozostawiają fragmenty, czasem nawet wykończają całość, lecz pozostawiają ją w rękopiśmie. I Magnuszewski nakreślił mnóstwo szkiców, o których przyjaciele rozpowiadali, że są gienialne. My dzisiaj po większej części znamy jeno tytuły dzieł rozległych, albo też drobne z nich wyjątki. Więc o wartości takich dramatów jak: „Hieronim Radziejowski", „Władysław Biały", „Kamil", „Rozbójnik salonowy" nie możemy mieć dokładnego pojęcia. Wykończonym i wydanym na dwa lata przed śmiercią jest dramat p. t. „Barbara, jeszcze Gasztołdowa żona", stanowiąca środkową część „Niewiasty polskiej w trzech wiekach" (1843). Jest to jaskrawy i drastyczny obraz obyczajów dworskich, pod wpływem Bony wyrabiających się w Polsce, oraz przedstawienie zalecanek Zygmunta Augusta do Barbary, przy łożu umierającego jej męża, Gasztołda. Stanowi on rażące przeciwieństwo względem Barbary Felińskiego. Kilka scen świetnie wykonał poeta, lecz całość sprawia przykre wrażenie i udatną artystycznie nazwać się nie może. Wpływ dramatów Wiktora Hugo z całą jego nienaturalnością odbił się szkodliwie na utworze Magnuszewskiego. Układ nacechowany jest dowolnością i naciąganiem.

Nie mniej przeceniony był w swoim czasie Karol Drzewiecki (1805 † 1879), rodem z Wołynia. Pierwsza jego komedya p. t. „Kontrakty" (Wilno, 1842) miała duży rozgłos. Są to

właściwie luźne tylko sceny, przedstawiające jaskrawo karciarstwo, bałagulstwo, szachrajstwo (Pułkownisio), lekkomyślność, rządzenie się pozorami. Obok tych przeważnych cieni znajdujemy parę postaci dodatnich, zwięźle nakreślonych, takich jak: Brygadyer, ojciec Maryi, kapitan Majewski, pan Franciszek. Bohaterem jest Leon, młodzieniec lekkomyślny, dający się oplątywać w sidła ludzi przewrotnych, tracący majątek; ale dobry, szlachetny, stąd doznaje pomocy ze strony Kapitana i Brygadyera; ma się przez rok poprawić i pracą w majątku ojca ukochanej Maryni jej rękę pozyskać. Dobitności i prawdy wyrażeń nie brak tej sztuce, ale artyzmu bardzo w niej mało.

Jeszcze mniej wartości posiadają późniejsze komedye Drzewieckiego: jednoaktowe: „Restauracya“, „Nudziarze“, „Bez tytułu“; dwuaktowa: „Pantofel“; trzyaktowe: „Skąpiec“, „Powtórne śluby“. Znajdujemy tu wprawdzie figury żywe, mianowicie wielkich panów utracyuszów, elegantów przesyconych życiem, umysłowo rozwiniętych, dowcipnych, pojmujących nieraz nikczemność roli, jaką zmusza ich odgrywać przyzwyczajenie. Typy szlacheckie rubaszne zwykle przemawiają niedołężnie, powtarzając te same wyrazy; wogóle mało są zajmujące. Wykształceni ludzie mówią rozumnie. Kobiety są po większej części śmiałe; panienki może zanadto często same się oświadczają niezaradnym kochankom. Do najlepszych postaci policzyć można guwer-

nera (w „Restauracyi“), dystrakta, wyrozumiałego optymistę, który zajęty swemi myślami o sposobie prowadzenia dzieci, nie spostrzega stosunków realnych, bierze wszystkich za dobroć uosobioną. Akcya w tych sztukach bywa prowadzona bardzo dowolnie; autor posługiwał się zanadto częstemi zmianami miejsca, a o uprawdopodobnienie wchodzenia i wychodzenia osób mało się troszczył. Mieszanina to starej komedyi Molierowskiej z nowszą, gdzie występują realistycznie zabarwione charaktery indywidualne.

Ze wszystkich jednak utworów Drzewieckiego najwięcej ceniowym, za gienialny uważanym był „Jeremi Wiśniowiecki, sceny dramatyczne z XVII wieku w dwóch częściach“, bezimiennie ogłoszony (Lipsk, 1851).

Jak już tytuł wskazuje, nie jest to dramat, spójną, artystyczną całość stanowiący, lecz szereg obrazów dramatycznych, rozpoczynających się w „Prologu“ od przedstawionego w rozmowie Semena i Towarzysza ogólnego położenia po klęsce nad Żółtemi Wodami 1648, a kończący się śmiercią Jeremiego Wiśniowieckiego w Pawołoczy, po zawarciu paktów białocerkiewskich w r. 1651. Wobec znacznego przeciągu czasu i wielkiej obfitości wypadków ważnych, jakie w walce z Bohdanem Chmielnickim jedne po drugich następowały, autor, chcąc wspomnieć o każdym, nie miał możności szerokiego obrazowania i musiał poprzestać na szkicowaniu. To też z głównych osób, wypełniających te sceny

tylko Wiśniowiecki i Chmielnicki występują wyraziście. Wiśniowiecki odmalowany został z wielką sympatyą, mniej więcej w tym duchu, jak to uczynił później Sienkiewicz w powieści „Ogniem i mieczem“, t. j. jako jedyny wśród licznego grona panów bohater, który nie na układach, nie na zwłokach, ale na dzielności oręża, na całkowitem poświęceniu mienia i życia, opierał wiarę w powodzenie i nadzieję zwycięskiego zakończenia walki. Autor nie taił jego okrucieństw i jego skruchę religijną uwydatnił, lecz na pierwszym planie postawił męstwo, gorączkowe rwanie się do czynu. Wobec niego maleją postaci Potockiego Rewery, Koniecpolskiego, Kisiela i króla Jana Kazimierza. Bezład, brak sprężystego działania, zbyteczna ufność, prywata innych, tem silniej służą do uwydatnienia postaci Jeremiego. Nie dał mu atoli autor odpowiedniej siły słowa, tak, iż rzadko jeno można dostrzedz błyski stylowe. Chmielnicki odmalowany został jako przebiegły, przewrotny, w powodzeniu hardy, wśród klęski uniżony i pokorny, wszystkich podejrzewający ambitnik, któremu o żadną ideę, o żadne wyższe dążenie nie idzie, lecz tylko o nasycenie zemsty i o zdobycie władzy. Dużo miejsca poświęcił Drzewiecki w swym utworze scenom życia obozowego, t. j. rozmowom podrzędnych osobistości, tchórzów wygadanych, facecyonistów, niemrawych pospolitaków. Kilka konceptów Taszyckiego, który młodo ginie, należy do najszczęśliwszych pomysłów w zakresie

rubasznego dowcipu. Część 1 składa się z 5 aktów i kończy się paktami zborowskiemi; najważniejszym jest tu obraz obrony Zbaraża; część 2-a ma tylko dwa akty i wystawia opieszałość, z jaką Chmielnicki czynił zadość paktom, sejm r. 1650, bitwę pod Beresteczkiem i śmierć Wiśniowieckiego. W stylu starał się Drzewiecki o zabarwienie archaiczne i pewną umyślną szorstkość.

Zbiorowe wydanie p. t. „Pisma Karola Drzewieckiego“ ogłosił J. I. Kraszewski r. 1880 w Poznaniu w dwu tomach, poprzedziwszy je ładnie napisanym wstępem.

Rówieśnik Drzewieckiego, Stanisław Bogusławski (1805 † 1870), syn Wojciecha, skończywszy szkoły u pijarów, wszedł jako prosty żołnierz do pułku grenadyerów, a w r. 1827 był już podporucznikiem w tymże pułku. W r. 1833 wstąpił do teatru i ukazał się na scenie warszawskiej po raz pierwszy w roli Edgara Ravenswooda w dramacie „Oblubienica z Lamermoru“; nie wyrobił się jednak na wydatnego artystę, był jedynie aktorem „użytecznym“, nie psującym swej roli. Ale obeznanie się ze sceną wpłynęło korzystnie na zawód komedyopisarski Bogusławskiego, ucząc go umiejętnego zużytkowania efektów teatralnych i ułatwiając owładnięcie techniką dramatyczną.

Władając wierszem nadzwyczaj swobodnie, obdarzony niemałą dozą werwy komicznej, poszedł *Bogusławski* w ślady Aleksandra Fredry

i tworzył postaci typowe; z lekka tylko odcieniem indywidualistycznym naznaczone. Lubował się w dowcipnych tyradach, charakteryzujących miejscowe stosunki, pełnych napomknień do osób i wypadków chwili. Najważniejsze jego komedye są: „Stara romantyczka“ (1838), bardzo długo ciesząca się niezwykłem powodzeniem, a wymierzona przeciwko śmiesznej sentymentalności kobiet, uważających się zawsze za młode; — „Lwy i lwice“ (1843), przedrwiwające fałszywie pojętą, czysto zewnętrzną obyczajową emancypacyę kobiet; wreszcie „Złoty młodzieniec“, malujący typowego Warszawiaka, który jest przekonany, że się najmodniej ubiera, najlepiej zabawić umie i wszystkim kobietom głowę zawrócić potrafi. Inne komedye Bogusławskiego, zebrane w 4 tomach (od r. 1849 do 1866 w Warszawie) pomniejsze mają znaczenie; zarówno najwcześniejsze („Adwokat“ 1833, „Dwie bramy“, „Urojenie“) jak i późniejsze („Pod strychem“, „Opieka wojskowa“, „Serdeczna przyjaciółka“, „Stoliki magnetyczne“, „Tak się dzieje, czyli życie nad stan“).

Bogusławski dotykał kwestyj społecznych (w „Lwach i lwicach“, w „Złotym młodzieńcu“), ale powierzchownie, nigdy w głąb duszy i w głąb stosunków ludzkich nie zstępując, ponieważ za główne zadanie komedyi zawsze poczytywał dążność do rozśmieszenia widzów; stąd zawikłania u niego nigdy nie sprowadzają przejść ciężkich i nie skłaniają do poważnej zadumy.

Władysław Ludwik Anczyc (1823 † 1883), syn aktora, w różnych dziedzinach literackich zaznaczywszy swą działalność, ma w historyi dramatyki naszej to znaczenie, że po Wojciechu Bogusławskim pierwszy zajął się wprowadzeniem ludu na scenę. Zrobił to w czasach, kiedy w Galicyi zaświtała doba usamowolnienia włościan. Jego sztuki ludowe, które zaczęły się ukazywać od r. 1849, odznaczają się dobrą znajomością wyobrażeń, zwyczajów, nałogów i mowy wieśniaków z Krakowskiego, a wystawiają ich wady i śmieszności w sposób publicystyczny raczej niż artystyczny. Anczyc kochał lud niewątpliwie, pragnął dla niego oświaty, umoralnienia i dobrobytu; ale pisząc pierwszą swą krotochwilę ludową: „Chłopi arystokraci“ w chwili, kiedy ustały w Galicyi stosunki pańszczyzniane, sądził, że małoletni pod względem duchowym lud nie da sobie rady bez opieki i kierownictwa dworu — i wejdzie na bezdroża; wyzyskał więc tendencyjnie objawy śmieszne, jakie niewątpliwie zdarzać się mogły w pierwszym momencie upojenia wolnością. Ponieważ pogląd ten podzielało wielu, „Chłopi arystokraci“ stali się ulubionem widowiskiem dla szlachty i mieszczan, a śpiewki, w nich pomieszczone, rozpowszechniły się szeroko.

Dalsze jednoaktówki Anczyca: „Łobzowianie“, „Błażek opętany“, „Flisacy“ nie miały już tak wyraźnych cech tendencyi chwilowej, ale też nie pogłębiły znajomości duszy chłopskiej,

owszem wytworzyły pewne konwencyonalne pojęcia o ludzie, które się stały w dramatyce ludowej przez bardzo długi czas jakby normalnemi.

Pod koniec życia Anczyc wrócił ponownie na pole dramatu ludowego, wyzyskując, w nastroju poważnie melodramatycznym, kwestyę palącą; napisał wtedy „Emigracyę chłopską“ (1876, Warsz.), która cieszyła się wielkiem powodzeniem i wywołała dość liczne naśladownictwa.

Po za sferą czysto ludową tworzył Anczyc wiele sztuk okolicznościowych, zazwyczaj niedrukowanych, takich, jak „Pauper krakowski“, „Po pożarze“, „Zemsta szlachcica polskiego“, „Jan Sobieski pod Żórawnem“, „Jarmark w Krakowie“, „Szandor“ i inne. Najznakomitszą w tym kierunku „bombą“ był premiowany obraz dramatyczny: „Kościuszko pod Racławicami“.

Dowcip i łatwa wyobraźnia to są najważniejsze zalety talentu Anczyca.

Tomasz August Olizarowski (1811 † 1879), w drugiej połowie okresu twórczości swojej, po powieściach poetyckich, snielkach, padwankach, chwałach i żalach, wziął się do dramatu i napisał podobno około 30 sztuk. Z nich jednak ledwie cztery drukiem w całości lub częściowo ogłoszone zostały. Pierwszym pomiędzy nimi chronologicznie był „Wincenty z Szamotuł“ (1850) osnuty na tle wewnętrznych stosunków polskich z czasów Łokietka. Z tejże samej doby dziejowej poczerpniętą została treść do obrazu dramatycznego w 2-ch częściach p. t.

„Rada w Chęcinach“ (1861). Dola wychodźców naszych, a mianowicie miłość do Irlandki Lory O'Ruark, poświęcenie się i śmierć Artura Zawiszy posłużyła mu za materyał do napisania poematu dramatycznego w dwu częściach po pięć krótkich aktów pod tytułem „Dziwice Erynu“ (1857). Walka żywiołu słowiańskiego z normandzkim na Rusi, odbijająca się na losach księżniczki połockiej, córki Rochwołoda, przezwanej w podaniach Gorysławą, dostarczyła mu wątku do dramatu p. t. „Rognieda“, odznaczonego drugą nagrodą w r. 1878 i przedstawionego na scenie krakowskiej. Olizarowski posiadał bogatą, ale wielce rozprężliwą wyobraźnię, która mu nie pozwalała skupić należycie efektów dramatycznych i trzymać się stosunków realnych; a przyzwyczajenie epika i liryka dyalogowi jego nadawały wprawdzie polot, lecz odejmowały dramatyczność istotną.

Wprost przeciwną wadę t. j. brak żywszej wyobraźni, a stąd niedociągnięcie dykcyi do podniosłości sytuacyi, wytknąć trzeba tragiedyi pięcioaktowej, osnutej na podaniu historycznem przez Antoniego Małeckiego p. t. „List żelazny“ (1854, Poznań). Za bohatera wziął autor osobistość zdolną, dobrze rozumiejącą potrzeby kraju, lecz ambitną i dumną, a uczuć głębszych, tkliwych pozbawioną, — i uwikłał go w kolizyę, która sama przez się ma znaczenie prywatne, ale wskutek okoliczności czasowych, wskutek przesądów szlacheckich pociągnąć może za sobą

ważne następstwa w życiu publicznem narodu. Szlachcic, cieszący się szczególniejszą łaską króla Michała Wiśniowieckiego, przez zeznanie mamki, a właściwie istotnej matki, co zamieniła swoje dziecię na pańskie, widzi się zagrożonym w swojem stanowisku społecznem. Zyskuje od matki (nie chcąc zresztą do niej przyznać się głośno) obietnicę, że swoje oświadczenie cofnie, a ponieważ stosownie do prawa musi być skazaną sądownie na śmierć, postanawia wyjednać dla niej „list żelazny", którym król ją ułaskawia. Rzeczywiście list taki wyjednywa, lecz w ostatniej chwili niszczy go, z obawy, iżby sprawa w przyszłości się nie wydała, a więc, żeby ponownie na szwank wystawiony nie był. Tak więc matka idzie na śmierć, a syn do ślubu z panną starościanką. Ojciec Heleny, sam jeden wtajemniczony w rzecz całą, dowiedziawszy się, że zięć jego nie uratował matki, pada rażony apopleksyą; piorun zabija niewinną całkiem ofiarę Helenę, a Roman Ciechanowski, żałując za grzech swój, postanawia wstąpić do klasztoru.

Wątek jest zaszczupły na 5 aktów. Widzimy w nim tylko 5 ważnych momentów: zeznanie Marty, naradę Romana ze Starostą, odwołanie zeznania, zniszczenie glejtu i katastrofę, a więc 5 tylko scen rzeczywiście dramatycznych. Są one rozciągnięte powolną i szeroką dykcyą na wzór dramatów greckich, bez ich atoli zwięzłości w chwilach przełomowych, oraz dodatkami, nader słabo związanemi z całością. W „Liście

żelaznym“ był materyał, nadający się do rozwinięcia na szerszą skalę, przez przeniesienie sprawy na grunt ogólniejszy, publiczny; Małecki poprzestał tylko na napomknieniach. Monolog Romana, bardzo długi i bardzo ważny, nie ma w sobie dostatecznej potęgi słowa.

Szczęśliwe zjednoczenie — lubo w skromnym tylko stopniu — fantazyi i rozmysłu okazał Mieczysław Romanowski (1834 † 1863) w pięcioaktowej tragiedyi p. t. „Popiel i Piast“ (1862). Nie poszedł on wraz ze Słowackim gubić się we mgłach fantazyi, lecz ujął i przedstawił postaci podaniowe jako osoby rzeczywiste, działające zupełnie seryo w pewnym dobrze określonym celu. Biorąc treść do dramatu z tak odległej, zamierzchłej epoki, umiał w nią tchnąć ducha żywotnego, przez uwydatnienie głównej zasadniczej idei: walki plemienia giermańskiego ze słowiańskiem, walki, odbrzmiewającej silnie dziś tak samo jak przed wiekami. Ten motyw rozwinął zarówno w stosunkach życia publicznego i religijnego, jak i prywatnego. Przeciwko dążeniu do władzy despotycznej postawił poczucie wolności gromadnej; przeciwko nawracaniu ogniem i mieczem na religię chrześcijańską — apostolstwo miłości i wyrozumienia; przeciwko dworszczyźnie i intrygom na wzór niemiecki — słowiańską prostotę i łagodność obyczajów. Popiel i Piast wraz z synem Ziemowitem, pater Fuks i ś. Metody; Adela żona Popielowa i Rzepicha żona Piasta, oraz Bożenna

i Kalina (matka i siostra Popiela) — oto główniejsi przedstawiciele tych kontrastów, umiejętnie i z wielką miarą artystyczną użytych i przeprowadzonych. Książęta - stryjowie Popielowi, oraz wojewodowie rodów reprezentują różne pośrednie stopnie usposobień i poglądów, wahających się między interesem narodu a interesem kasty, do której należą. Żóraw wreszcie, Zaodrzanin, to wyraz tego zrozpaczenia, jakie ogarnia człowieka i naród, kiedy straszliwa groźba zagłady nad nimi wisi. Już on nie dba o wolność, już gotów przystać na rząd najostrzejszy, byleby niezależność od wroga nienawistnego uzyskać.

Wobec znacznej liczby osób przewijających się w tragiedyi, nie wszystkie oczywiście z jednakową wyrazistością zostały odmalowane. Najświetniej przedstawił Romanowski Popiela, który pod względem psychologicznym bardzo konsekwentnie przed oczyma naszemi się rozwija. Z początku jest on tylko ambitnym władcą, pragnącym wiece znieść i panować bez podziału. Nienawidzi Niemców, choć się ożenił z Niemką; poczucie słowiańskie drga w nim silnie, jest „orłem rycerskich ludzi“. Ale gdy widzi z jednej strony podnoszące się niechęci i bunty stryjów i wojewodów, a z drugiej milczący, ale groźny opór wieców, powoli Popiel walkę przeciwko Niemcom zaczyna podporządkowywać chęci zgniecenia wroga wewnętrznego, a wezwanie pomocy niemieckiej nie wydaje mu się rzeczą zbrodniczą,

chociaż i wtedy jeszcze wolałby się oprzeć na kmieciach. Dusza jego psuje się i znieprawia; król gotów na srogości i podstępy: wywołuje też straszne przekleństwo matki, ale męstwa nie traci ani na chwilę i nawet przy zgonie godność królewską zachować umie.

Mniej zajmującym jako postać dodatnia jest Piast. Cichy, skromny, wyrozumiały, powolny, przywiązany do samej idei władzy, dopiero w ostateczności, gdy widział zagrożone wiece, gdy widział zbrodnie Popielowe, decyduje się na walkę, by kmiecą dłonią naród ocalić.

Żóraw jest osobistością doskonale odmalowaną. Dzielny, wierny obietnicy swojej wytrwania przy Popielu za pomoc, jaką tenże ma dać Zaodrzanom; — to też bólem strasznym dźwięczą jego słowa, gdy zawiedziony mówi do umierającego władcy:

Niech świat zapomni o twojem imieniu!...
A ja, ptak błędny z starganemi siły,
Wracam w ojczyźnie poszukać mogiły.

W kompozycyi tragiedya jest rozwlekła; nie ma artystycznego skupienia; ale kilka charakterów silnie narysowanych, kilkanaście scen pięknych, idea żywotna całości, język jędrny (chociaż niezawsze poprawny) nadają temu dziełu znaczenie wyższe; one też sprawiły, że liczni naśladowcy poszli za Romanowskim, biorąc temata z prastarych podaniowych dziejów.

XIII.

Twórczość dramatyczna Józefa Szujskiego.

1.

Na portrecie Matejki oblicze Szujskiego tchnie takim duchem rycerskim, wymowne oczy takim płoną ogniem, dumna i harda głowa tak silnie i energicznie osadzona na karku, iż nie zdziwiłbyś się, gdyby naraz postać ta wyskoczyła z ram obrazu i z proporcem w jednej, a mieczem w drugiej dłoni, rzuciła się w tłum i powiodła za sobą na boje.

Jeżeli taka cecha, uwydatniona przez artystę-poetę, nie odpowiadała fizyognomii cielesnej pisarza, to niewątpliwie wiernym była wyrazem duchowej. Miał on moc wpływania na umysły, miał niezmożoną energię i wytrwałość w przeprowadzeniu pewnej idei w czyn, zamienieniu jej w rzeczywistość. Wszystkie potęgi bogatej swej natury skupił w jednem ognisku: w dążeniu do działania; to też na niejednem polu pracy był istotnie chorążym duchowym.

Czuł on niesłabnącą potrzebę przelania w całe społeczeństwo tego przekonania, iż należy wyrabiać w sobie hart woli, władnący myślami i uczuciami, siłę charakteru, któraby się pod brzemieniem nieszczęść nie ugięła, lecz spokojnie i wytrwale pracowała na lepsze jutro. Widząc miękkość i chwiejność wkoło siebie, radby był wyrwać z korzeniem ten chwast podły, a na jego miejsce zasiać ziarna stałości i tęgości charakteru.

Wydając zbiór dramatów swoich r. 1867, pisał on w przedmowie: „Epoka epopei, snutej na wspomnieniach niedawno minionej przeszłości; epoka liry, wykarmionej boleściami pokolenia, minęły nazawsze z wielkiemi poetów postaciami... Epopeja i lira minęła w poezyi; minież ona i w życiu, ustępując miejsca czynom jędrnym i świadomym siebie, czynom, którym jeżeli nie materyalny skutek, to moralne zwycięstwo rozumu i cnoty przyznanem będzie? Pod hukiem gromowej pieśni nieszczęść ostatnich, obudziż się naród do poczucia rzeczywistego swego stanu i potrzeb, do wydobycia energii i jasnowidzenia środków, które zapewniają zwycięstwo?“

A ponieważ pragnął gorąco, ażeby tak było, dostrzegł więc potwierdzenie swojej nadziei w jednym z objawów życia społecznego, w piśmiennictwie, w rozważnem badaniu przeszłości, w wyszukiwaniu przyczyn naszego osłabienia, w kreśleniu programów odmiennego, niż dawniej,

sposobu działania. „W świecie artystycznej produkcyi — powiada — w świecie literackiego ruchu, który tak harmonijnie bije w takt tętnu życia narodowego, a często jego przyszłe przetworzenia uprzedza, niejeden tego przyszłego zwrotu zjawia się wróżbita...“ Ma ten zwrot być dalekim „zarówno od bojaźliwej nieufności, jak od ryzykowań w imię rozpaczy, doktryny lub wybujałych uczuć indywidualnych“, przeciwstawia on „spokój męża i sumienie męża burzom przyszłości“.

Jakaż forma literacka najodpowiedniejszą będzie do wyrażenia tego zwrotu? Taka oczywiście, która ześrodkowuje uczucia i myśli w dążeniu do czynu, — a więc forma dramatu. Szujski z usposobienia swego był jakby urodzonym dramatykiem, a określenia, jakiemi charakter twórczości dramatycznej ujmował, były zarazem odbiciem jego duchowego nastroju. Dramat, według niego, nie sięga wyżyn lirycznych, ani się rozkoszuje „w zblakłych obrazach minionych epopei“, nie szermuje „uczuciem, zamkniętem w uciśnionej piersi“, ale dźwiga się z jego głębin „nakształt dłoni gotowej do ustawicznego czynu pracy“. Przeczuwał on, że nie tak łatwo dramat nasz podniesie się do wyżyn, na jakich stały inne rodzaje twórczości poetyckiej u nas i nie tak prędko pozyska uznanie, wywoła zapał: „długie walki o doskonałość, o stworzenie arcydzieła, walki, w których niepostrzeżone niejedno zginie usiłowanie, niejedna natchniona zla-

mie się dusza, poprzedzić muszą wspaniały dramatu narodowego owoc, potrzebującego zbiegu licznych, przyjaznych okoliczności, nadewszystko zaś nowego gruntu w społeczeństwie".

Ażeby owoc ten się rozwinął i ażeby naród smak jego odczuł, potrzeba spółdziałania dwu czynników: z jednej strony pewnego wytrzeźwienia społeczeństwa, żeby nęcące wdzięki epopei i liryki nie pochłaniały całkowicie i wyłącznie uwagi i serca jego, a z drugiej — wysokiego artyzmu, mogącego sprostać wymaganiom estetycznym europejskim. Dramat tylko „abnegacyą" od powabów epiczno-lirycznych, tylko „panowaniem nad uczuciem i obrazowością" wznieść się może, „nakładając jak mąż wędzidła woli polotowi fantazyi i uczucia, przenikając każdą postać okiem sędziego, grotem sumienia".

Czy takie wymaganie jest zupełnie słusznem? Chyba nie. Obrazowość i uczucie, użyte z miarą artystyczną, stanowią tak samo powab dramatu, jak epopei i liryki, których on jest zlaniem harmonijnem. Przenikanie zaś każdej postaci „okiem sędziego", „grotem sumienia" potrzebnem jest niewątpliwie, ale gdy się stanie wyłącznem, gdy jednostronnie będzie stosowanem, to odbierze dramatowi jego wartość życiową, przepełniając go pierwiastkiem moralizatorskim. I tutaj Szujski wypowiedział najgłębszą treść swej duszy, niespokojną a nieugiętą dbałość o moralno-*polityczną* wartość charakterów, widną zarówno

w jego pracach historycznych, jak i w dramatach.

Zrobiwszy to zastrzeżenie, przechodzę do dalszych określeń Szujskiego, mających na celu wskazanie trudności i zadań dramatu polskiego. „Obejść mu się przychodzi bez malowniczego tła natury, bez przepychu i wystawności historycznego obrazu — rzecz to reżysera i dekoratora, aby go w przyzwoitą ubrano sukienkę — poprzestać on musi na charakterach, wolnych od amplifikacyi i zewnętrzności epopei, chwyconych w najkrytyczniejszych chwilach żywota, odsłoniętych do najgłębszych tajników duszy. I oto, jeżeli je weźmie z przeszłości naszej, ciężką przeszkodą stanie się dlań liryzm narodowy, skłonny zarówno do apoteozy, jak potępienia, niechętny łamaniu pieczęci grobowych, a skłonny do wywoływania pięknych, ale często złudnych fantazmatów przeszłości“...

„Z drugiej strony wypada dramatowi narodowemu stanąć na wyżynie dzisiejszej sztuki, odpowiedzieć wymogom, jakie obeznana z utworami mistrzów zagranicznych publiczność stawiać ma prawo. Wypada mu stanąć w gotowości przedstawienia scenicznego, którego próbę przejść winien każdy utwór dramatyczny. Winien on posiąść te wszystkie tajemnice, które sprawiają pożądane na widzu wrażenie, które go przenoszą odrazu w świat złudzeń, każą mu zapomnieć, że deski nie są ziemią... W posiadaniu tych wszystkich warunków, wprowadzony

na scenę, odnosi on dopiero tryumf i skutek zupełny, okazuje się najdoskonalszą poezyi formą, stojącą na szczycie poetycznego tworzenia. Już nie w postaci oddalonego od słuchaczy wieszczą aureolą liryka, już nie w postaci śpiewającego na grobach bajarza — staje poeta dramatyczny przed społeczeństwem swojem; nie ma on przywileju, nie ma szaty czarodzieja na sobie: każdy patrzy i sądzi, każdy mierzy jego postaci własnem, ludzkiem poczuciem i doświadczeniem; aby zwyciężył, potrzeba mu zadosyć uczynić warunkom rzeczywistości, zadosyć czyniąc warunkom piękna i sztuki; potrzeba mu zapanować wszechwładnie nad umysłem widza i słuchacza, nie potęgą indywidualizmu, ale potęgą zwalczonych i przetrawionych uczuć, nie bogactwem obrazów, ale trafnością w ich wyborze".

Tak poważnie pojmując zadanie dramatyka, Szujski czuł braki własnych utworów swoich i chciał, ażeby je uważano tylko „za szczere i sumienne szukanie drogi ku dramatowi polskiemu", za „szereg budowli, torujących drogę nowemu stylowi poezyi". Tę wszakże sobie zasługę przypisywał, że brał temata z dziejów krajowych, skąd tak mało za jego czasów czerpano, że musiał walczyć z wybujałością form uprawianych przez wielkich mistrzów poezyi, marząc o nowej, jeszcze nieustalonej.

Ciekawą jest rzeczą, jak Szujski oceniał swoich poprzedników na niwie dramatycznej, gdy *do tej sprawy* się zabierał. Mamy w tej mierze

autentyczne, niedawno ogłoszone dane w przedmowie, napisanej w r. 1857 do pierwszego dramatu, który z rękopismu w całości dopiero w r. 1886 wydrukowano. Czytamy tu: „Oprócz nieśmiertelnego Fredry, który komedyę naszą zrobił najpierwszą w Europie, nie mamy żadnego dramatyka w całem tego słowa znaczeniu. Pomijając francusko-polskie dramata klasyczne, wspomnieć nam tu wypada o dwóch drogach rozmaitych, któremi dążono do stworzenia dramatu polskiego. Jedna z tych dróg wiodła do dramatu ideowego, społeczeńskiego, gdzie postacie silnie, ale pobieżnie nakreślone służą myśli za niemi położonej i, nie dorastając jej, są tylko wskazówkami jej dążenia; do dramatu odkrywającego chwilowo olbrzymie poglądy w przyszłość i w przeszłość. Mówię tu o „Irydyonie“ i „Nieboskiej“ i owianych Dantejskiem ich światłem, Aryostycznych utworach Słowackiego. Kierunek ten musi koniecznie upaść z poetami. Nikt, oprócz nich, takiej drogi chwycić się nie może pod karą małpowania indywidualności wielkich ludzi. „Irydyon“ i „Nieboska“ są ogromnymi utworami, ale tylko Krasińskiemu, który je z nicości powołał, tą drogą iść wolno. Tem mniej przyszłości jest w dramatach Słowackiego, fantastycznych mrzonkach wielkiej poetycznej duszy, prześwieconych myślami natchnionego bólem umysłu, dramatach bez spokoju i dojrzałości, układanych w czterech dniach, pisanych pod wrażeniem to Szeksp-

rowskich, to Kalderońskich, to nareszcie Wiktora Hugo utworów, a genialnością autora powiązanych w jedną misterną całość, że czytelnik zapomina o usterkach i nieoścl dramatycznej.

„Drugi kierunek był rzeczywistym. Oparty na studyach Szekspira i historyi, dążył do stworzenia dramatu, mającego na sobie mięso i kości. Magnuszewski, Korzeniowski i kilku innych chodzili tą drogą. Cokolwiekbądź zrobiono na tem polu, nie sądzę i nie krytykuję; to pewna, że choć do celu jeszcze daleko, droga ta jest jedyną. Szekspir jest i będzie zawsze mistrzem chrześcijańskiego dramatu, dramatu, gdzie każda osobistość ma w sobie całą skalę niebios i ziemi i nosi przyszłe przeznaczenie swoje w piersi, w woli, w działaniu swojem, gdzie z starcia się osobistości wypływa sprawiedliwość boska, gdzie indywidualizm gra najwyższą rolę. Nasza przeszłość pełna tego indywidualizmu, który gdzieindziej ustąpił niwelacyjnym potęgom świata, szczególnie jest usposobiona do tego rodzaju przedstawienia. Co więcej, charakterowy dramat Szekspira może u nas nabrać barwy wyższej, wspanialszej, jako w narodzie katolickim, a więc daleko bliżej patrzącym na potęgę niebieską, niż Anglicy. Nim do tego dramatu przyszły jaki poeta zdąży, dużo może jeszcze wody upłynie. Łatwo sobie wystawić, że do tego potrzeba tyle twórczości, aby nikt, kto czytał Szekspira, nie poznał, że autor na angielskim wykarmiony chlebie, że się uczył u wielkiego Willa; a natomiast

każdy szlachcic stary poszedł chętnie na teatr, zbeczał się i powiedział: Mój Boże! co się to z nami stało?! Bo niezaprzeczoną jest rzeczą, że im więcej się zbliżamy do prawdziwie polskiego dramatu, tem mniej potrzebować będziemy fikcyi, a tem więcej zgodzimy się z rzeczywistością historyczną, przedstawiając ją pomimo tego nie jako rupieciarnię archeologiczną, ale przez szkło chromatyczne piękności".

Takie było zdanie 22-letniego młodzieńca; z całego tego wywodu założenie naczelne, że nie mieliśmy w owych czasach ani jednego dramatyka w całem znaczeniu tego wyrazu, widnieje w pełni. Nie chciał krytykować dzieł Magnuszewskiego i Korzeniowskiego, ale widocznie wartości im nie przyznawał prócz tej, że wprowadziły dramat nasz na drogę właściwą, t. j. trzymającą się gruntu realnego. Sam przyznawał się jawnie, że jest czcicielem Szekspira, chociaż nie pomijał studyów nad dramatem greckim i hiszpańskim i przewidywał, że mógł coś ze swojej polskości utracić. Zobaczmyż, jak było w rzeczywistości.

2.

Pierwszym dramatem Szujskiego, przezwanym przezeń „studyum dramatycznem", jest „Samuel Zborowski", wykończony zapewne w roku

Czuł on nieodpartą potrzebę przelania w całe społeczeństwo tego przekonania, iż należy wyrabiać w sobie hart woli, władnący myślami i uczuciami, siłę charakteru, któraby się pod brzemieniem nieszczęść nie ugięła, lecz spokojnie i wytrwale pracowała na lepsze jutro. Widząc miękkość i chwiejność wkoło siebie, radby był wyrwać z korzeniem ten chwast podły, a na jego miejsce zasiać ziarna stałości i tęgości charakteru.

Wydając zbiór dramatów swoich r. 1867, pisał on w przedmowie: „Epoka epopei, snutej na wspomnieniach niedawno minionej przeszłości; epoka liry, wykarmionej boleściami pokolenia, minęły nazawsze z wielkiemi poetów postaciami... Epopeja i lira minęła w poezyi; minież ona i w życiu, ustępując miejsca czynom jędrnym i świadomym siebie, czynom, którym jeżeli nie materyalny skutek, to moralne zwycięstwo rozumu i cnoty przyznanem będzie? Pod hukiem gromowej pieśni nieszczęść ostatnich, obudziż się naród do poczucia rzeczywistego swego stanu i potrzeb, do wydobycia energii i jasnowidzenia środków, które zapewniają zwycięstwo?“

A ponieważ pragnął gorąco, ażeby tak było, dostrzegł więc potwierdzenie swojej nadziei w jednym z objawów życia społecznego, w piśmiennictwie, w rozważnem badaniu przeszłości, w wyszukiwaniu przyczyn naszego osłabienia, w kreśleniu programów odmiennego, niż dawniej,

sposobu działania. „W świecie artystycznej produkcyi — powiada — w świecie literackiego ruchu, który tak harmonijnie bije w takt tętnu życia narodowego, a często jego przyszłe przetworzenia uprzedza, niejeden tego przyszłego zwrotu zjawia się wróżbita...“ Ma ten zwrot być dalekim „zarówno od bojaźliwej nieufności, jak od ryzykowań w imię rozpaczy, doktryny lub wybujałych uczuć indywidualnych“, przeciwstawia on „spokój męża i sumienie męża burzom przyszłości“.

Jakaż forma literacka najodpowiedniejszą będzie do wyrażenia tego zwrotu? Taka oczywiście, która ześrodkowuje uczucia i myśli w dążeniu do czynu, — a więc forma dramatu. Szujski z usposobienia swego był jakby urodzonym dramatykiem, a określenia, jakiemi charakter twórczości dramatycznej ujmował, były zarazem odbiciem jego duchowego nastroju. Dramat, według niego, nie sięga wyżyn lirycznych, ani się rozkoszuje „w zblakłych obrazach minionych epopei“, nie szermuje „uczuciem, zamkniętem w uciśnionej piersi“, ale dźwiga się z jego głębin „nakształt dłoni gotowej do ustawicznego czynu pracy“. Przeczuwał on, że nie tak łatwo dramat nasz podniesie się do wyżyn, na jakich stały inne rodzaje twórczości poetyckiej u nas i nie tak prędko pozyska uznanie, wywoła zapał: „długie walki o doskonałość, o stworzenie arcydzieła, walki, w których niepostrzeżone niejedno zginie usiłowanie, niejedna natchniona zła-

mie się dusza, poprzedzić muszą wspaniały dramatu narodowego owoc, potrzebującego zbiegu licznych, przyjaznych okoliczności, nadewszystko zaś nowego gruntu w społeczeństwie".

Ażeby owoc ten się rozwinął i ażeby naród smak jego odczuł, potrzeba spółdziałania dwu czynników: z jednej strony pewnego wytrzeźwienia społeczeństwa, żeby nęcące wdzięki epopei i liryki nie pochłaniały całkowicie i wyłącznie uwagi i serca jego, a z drugiej — wysokiego artyzmu, mogącego sprostać wymaganiom estetycznym europejskim. Dramat tylko „abnegacyą" od powabów epiczno-lirycznych, tylko „panowaniem nad uczuciem i obrazowością" wznieść się może, „nakładając jak mąż wędzidła woli polotowi fantazyi i uczucia, przenikając każdą postać okiem sędziego, grotem sumienia".

Czy takie wymaganie jest zupełnie słusznem? Chyba nie. Obrazowość i uczucie, użyte z miarą artystyczną, stanowią tak samo powab dramatu, jak epopei i liryki, których on jest zlaniem harmonijnem. Przenikanie zaś każdej postaci „okiem sędziego", „grotem sumienia" potrzebnem jest niewątpliwie, ale gdy się stanie wyłącznem, gdy jednostronnie będzie stosowanem, to odbierze dramatowi jego wartość życiową, przepełniając go pierwiastkiem moralizatorskim. I tutaj Szujski wypowiedział najgłębszą treść swej duszy, niespokojną a nieugiętą dbałość o moralno-polityczną wartość charakterów, widną zarówno

w jego pracach historycznych, jak i w dramatach.

Zrobiwszy to zastrzeżenie, przechodzę do dalszych określeń Szujskiego, mających na celu wskazanie trudności i zadań dramatu polskiego. „Obejść mu się przychodzi bez malowniczego tła natury, bez przepychu i wystawności historycznego obrazu — rzecz to reżysera i dekoratora, aby go w przyzwoitą ubrano sukienkę — poprzestać on musi na charakterach, wolnych od amplifikacyi i zewnętrzności epopei, chwyconych w najkrytyczniejszych chwilach żywota, odsłoniętych do najgłębszych tajników duszy. I oto, jeżeli je weźmie z przeszłości naszej, ciężką przeszkodą stanie się dlań liryzm narodowy, skłonny zarówno do apoteozy, jak potępienia, niechętny łamaniu pieczęci grobowych, a skłonny do wywoływania pięknych, ale często złudnych fantazmatów przeszłości“...

„Z drugiej strony wypada dramatowi narodowemu stanąć na wyżynie dzisiejszej sztuki, odpowiedzieć wymogom, jakie obeznana z utworami mistrzów zagranicznych publiczność stawiać ma prawo. Wypada mu stanąć w gotowości przedstawienia scenicznego, którego próbę przejść winien każdy utwór dramatyczny. Winien on posiąść te wszystkie tajemnice, które sprawiają pożądane na widzu wrażenie, które go przenoszą odrazu w świat złudzeń, każą mu zapomnieć, że deski nie są ziemią... W posiadaniu tych wszystkich warunków, wprowadzony

na scenę, odnosi on dopiero tryumf i skutek zupełny, okazuje się najdoskonalszą poezyi formą, stojącą na szczycie poetycznego tworzenia. Już nie w postaci oddalonego od słuchaczy wieszcza aureolą liryka, już nie w postaci śpiewającego na grobach bajarza — staje poeta dramatyczny przed społeczeństwem swojem; nie ma on przywileju, nie ma szaty czarodzieja na sobie: każdy patrzy i sądzi, każdy mierzy jego postaci własnem, ludzkiem poczuciem i doświadczeniem; aby zwyciężył, potrzeba mu zadosyć uczynić warunkom rzeczywistości, zadosyć czyniąc warunkom piękna i sztuki: potrzeba mu zapanować wszechwładnie nad umysłem widza i słuchacza, nie potęgą indywidualizmu, ale potęgą zwalczonych i przetrawionych uczuć, nie bogactwem obrazów, ale trafnością w ich wyborze".

Tak poważnie pojmując zadanie dramatyka, Szujski czuł braki własnych utworów swoich i chciał, ażeby je uważano tylko „za szczere i sumienne szukanie drogi ku dramatowi polskiemu", za „szereg budowli, torujących drogę nowemu stylowi poezyi". Tę wszakże sobie zasługę przypisywał, że brał temata z dziejów krajowych, skąd tak mało za jego czasów czerpano, że musiał walczyć z wybujałością form uprawianych przez wielkich mistrzów poezyi, marząc o nowej, jeszcze nieustalonej.

Ciekawą jest rzeczą, jak Szujski oceniał swoich poprzedników na niwie dramatycznej, gdy *do tej* sprawy się zabierał. Mamy w tej mierze

autentyczne, niedawno ogłoszone dane w przedmowie, napisanej w r. 1857 do pierwszego dramatu, który z rękopismu w całości dopiero w r. 1886 wydrukowano. Czytamy tu: „Oprócz nieśmiertelnego Fredry, który komedyę naszą zrobił najpierwszą w Europie, nie mamy żadnego dramatyka w całem tego słowa znaczeniu. Pomijając francusko-polskie dramata klasyczne, wspomnieć nam tu wypada o dwóch drogach rozmaitych, któremi dążono do stworzenia dramatu polskiego. Jedna z tych dróg wiodła do dramatu ideowego, społeczeńskiego, gdzie postacie silnie, ale pobieżnie nakreślone służą myśli za niemi położonej i, nie dorastając jej, są tylko wskazówkami jej dążenia; do dramatu odkrywającego chwilowo olbrzymie poglądy w przyszłość i w przeszłość. Mówię tu o „Irydyonie“ i „Nieboskiej“ i owianych Dantejskiem ich światłem, Aryostycznych utworach Słowackiego. Kierunek ten musi koniecznie upaść z poetami. Nikt, oprócz nich, takiej drogi chwycić się nie może pod karą małpowania indywidualności wielkich ludzi. „Irydyon“ i „Nieboska“ są ogromnymi utworami, ale tylko Krasińskiemu, który je z nicości powołał, tą drogą iść wolno. Tem mniej przyszłości jest w dramatach Słowackiego, fantastycznych mrzonkach wielkiej poetycznej duszy, prześwieconych myślami natchnionego bólem umysłu, dramatach bez spokoju i dojrzałości, układanych w czterech dniach, pisanych pod wrażeniem to Szekspi-

rowskich, to Kalderońskich, to nareszcie Wiktora Hugo utworów, a gienialnością autora powiązanych w jedną misterną całość, że czytelnik zapomina o usterkach i n i c o ś c i dramatycznej.

„Drugi kierunek był rzeczywistym. Oparty na studyach Szekspira i historyi, dążył do stworzenia dramatu, mającego na sobie mięso i kości. Magnuszewski, Korzeniowski i kilku innych chodzili tą drogą. Cokolwiekbądź zrobiono na tem polu, nie sądzę i nie krytykuję; to pewna, że choć do celu jeszcze daleko, droga ta jest jedyną. Szekspir jest i będzie zawsze mistrzem chrześcijańskiego dramatu, dramatu, gdzie każda osobistość ma w sobie całą skalę niebios i ziemi i nosi przyszłe przeznaczenie swoje w piersi, w woli, w działaniu swojem, gdzie z starcia się osobistości wypływa sprawiedliwość boska, gdzie indywidualizm gra najwyższą rolę. Nasza przeszłość pełna tego indywidualizmu, który gdzieindziej ustąpił niwelacyjnym potęgom świata, szczególnie jest usposobiona do tego rodzaju przedstawienia. Co więcej, charakterowy dramat Szekspira może u nas nabrać barwy wyższej, wspanialszej, jako w narodzie katolickim, a więc daleko bliżej patrzącym na potęgę niebieską, niż Anglicy. Nim do tego dramatu przyszły jaki poeta zdąży, dużo może jeszcze wody upłynie. Łatwo sobie wystawić, że do tego potrzeba tyle twórczości, aby nikt, kto czytał Szekspira, nie poznał, że autor na angielskim wykarmiony chlebie, *że się* uczył u wielkiego Willa; a natomiast

każdy szlachcic stary poszedł chętnie na teatr, zbeczał się i powiedział: Mój Boże! co się to z nami stało?! Bo niezaprzeczoną jest rzeczą, że im więcej się zbliżamy do prawdziwie polskiego dramatu, tem mniej potrzebować będziemy fikcyi, a tem więcej zgodzimy się z rzeczywistością historyczną, przedstawiając ją pomimo tego nie jako rupieciarnię archeologiczną, ale przez szkło chromatyczne piękności".

Takie było zdanie 22-letniego młodzieńca; z całego tego wywodu założenie naczelne, że nie mieliśmy w owych czasach ani jednego dramatyka w całem znaczeniu tego wyrazu, widnieje w pełni. Nie chciał krytykować dzieł Magnuszewskiego i Korzeniowskiego, ale widocznie wartości im nie przyznawał prócz tej, że wprowadziły dramat nasz na drogę właściwą, t. j. trzymającą się gruntu realnego. Sam przyznawał się jawnie, że jest czcicielem Szekspira, chociaż nie pomijał studyów nad dramatem greckim i hiszpańskim i przewidywał, że mógł coś ze swojej polskości utracić. Zobaczmyż, jak było w rzeczywistości.

2.

Pierwszym dramatem Szujskiego, przezwanym przezeń „studyum dramatycznem", jest „Samuel Zborowski", wykończony zapewne w roku

1856, a pisany pod silnym wpływem Szekspira, mianowicie co do strony zewnętrznej, układu i doboru różnych form stylowych. Są tu nadzwyczaj częste zmiany miejsca, a ponieważ w rozwinięciu brak istotnego skupienia dramatycznego, utwór wygląda raczej jak szereg obrazów, przedstawiających osoby i sceny, aniżeli jako jednolita, ześrodkowana całość. Wiersz biały przeważa, rymy ukazują tylko kiedy niekiedy, prozą przemawiają tłumy i wogóle osobitości o prozaicznym nastroju Język raz wpada w niezręczne archaizmy, to znów w całkiem nowożytne wyrażenia; dziwacznych neologizmów w nim sporo, a formy często bywają kaleczone dla rytmu lub rymu; zwroty rusińskie, włożone w usta lutnisty Wojtaszka — postaci mocno romantycznej — są utworzone szkaradnie.

Charaktery, lubo niezbyt dobitnie uwydatnione, trzymają się dobrze w ciągu akcyi, wlokącej się powoli. Bohater tytułowy, nawet przez Zamojskiego nazywany „wielkim człowiekiem“, nie daje wielkości tej dowodów; jest to rzutki, popędliwy, nieznoszący żadnego wędzidła, lecz w gruncie szlachetny młodzieniec, który krętych dróg unika. Kochał niegdyś ładną wdówkę Katarzynę Włodkową, lecz potem (zapewne od czasu poznania Gryzeldy Batorówny) odtrącił ją, a nawet w przystępie złości zelżył okrutnie. Sponiewierana kobieta poprzysięgła mu zemstę i dokonała jej, gdyż Włodkowa to wydała *Samuela w ręce* siepaczy; lecz gdy on pod mie-

czem kata zginął, przeżyć go nie mogła. Gryzelda kocha Zborowskiego, a wyjście jej za Zamojskiego decyduje w dramacie chęć ratowania głowy banity; gdy się to jej nie powiodło, umiera.

Samuel reprezentuje bujny żywioł wolności szlacheckiej, nie uznający pęt żadnych prócz własnej woli; Zamojski — ideę prawa i ładu, więc choć kocha Zborowskiego, choć go „wielkim“ nazywa, uznaje śmierć jego, jako warchoła gardzącego prawem, za konieczność państwową; stąd wypłynęła scena, która mogłaby wywrzeć silne wrażenie, gdyby nie była wykonana w sposób mdły i rozwlekły, scena, kiedy Zamojski błaga Samuela o przebaczenie mu swej śmierci, a Samuel po krótkiej walce z uczuciem nienawistnem, nietylko mu przebacza, lecz widzi w nim człowieka, szczerze pragnącego dobra Rzeczypospolitej.

Bracia Samuela: cynik i sofista, Krzysztof, wracający z Niemiec i domagający się bezczelnie urzędu; przewrotny i nikczemny Andrzej — to warchoły, nienawidzący Zamojskiego i króla, burzący szlachtę na sejmiku w Proszowie, a potem chcący skrytobójczo zabić Batorego, czemu przeszkadza szlachetny Samuel.

Rozwlekłość jest zasadniczą wadą tego „studyum dramatycznego“. Autor nie umiał jeszcze streszczać swej wymowy w słowa dobitne i jędrne, któreby charakterowi danej osoby najlepiej odpowiadały; prócz tłumu, wszystkie je-

dnostki mówią mniej więcej tak samo, a wszystkie za dużo. A gdy przytem Szujski trzymał na wodzy fantazyę i uczucie, to dziwnem się nie wyda, iż scen o wysokiem napięciu dramatycznem znajdziemy tu mało, a w scenach zbiorowych (szlacheckich i mieszczańskich), lubo żywych, niewiele rysów charakterycznych odszukamy.

Przed Szujskim tylko biskup Ludwik Łętowski obrabiał dramatycznie (r. 1856) ten sam przedmiot [1]). Idea zasadnicza: przeciwstawienie warcholstwu idei porządku i prawa jest tu tak samo, jak u Szujskiego; stosunek Samuela do Włodkowej jest podobny, ale zresztą wszelkie inne zestawienia obu dramatów byłyby rzeczą chybioną; rubaszny, prostaczy, wszelkiego talentu dramatycznego pozbawiony płód myśli biskupa-oryginała, nie może w dziedzinie artyzmu zająć żadnego stanowiska.

Rękopism dramatu Szujskiego tak mu się gdzieś zawieruszył, że do końca życia uważał go za stracony, a ponieważ sam temat mocno

---

[1]) Mickiewicz w r. 1827 w Petersburgu zaimprowizował 3 wielkie sceny z „Samuela Zborowskiego“, ale nie posiadamy ani jednego z nich wiersza; treść tylko podał jeden ze słuchaczów, Mikołaj Malinowski. W r. 1884 „Echo muzyczne i teatralne“ wydrukowało fragment dramatyczny Juliusza Słowackiego p. n. „Samuel Zborowski“, ale dlaczego mistyczne rozmowy, w których Elion odgrywa główną rolę, ochrzczono tym tytułem, *nie* wiadomo.

go ku sobie pociągał, więc zajął się nim ponownie w latach dojrzalszych, pisząc w r. 1868 tragiedyę pięcioaktową p. t. „Zborowscy“. Motywy zasadnicze (warcholstwo — prawo; bracia Zborowscy jako podli ambitnicy, Samuel szlachetny, Gryzelda i Zamojski) są te same; wyrzucił tylko autor Włodkową, tak że żaden cień nieszlachetności na Samuela nie pada. Samuela i tu nazywają wszyscy „wielkim człowiekiem“ nie wiadomo dlaczego, gdyż widz spostrzega w nim tylko osobistość rycerską, sympatyczną, która dobrowolnie idzie na śmierć, ażeby się nie wykryła hańba rodu z powodu niedoszłego zamachu na życie króla.

Powody, dla których wyrok banicyi w mocy swej został przez Batorego utrzymany, wyraźniej tu zaznaczone: oto Samuel wzbudza niepokoje tam, gdzie interes państwa wymaga przymierza. Bracia Samuela są jaskrawiej tu i dobitniej nacechowani aniżeli w pracy młodzieńczej: Krzysztof to śmiały a gienialny łotr, Andrzej — to zawzięty, żadnemi moralnemi względami, ani uczuciem niehamowany nikczemnik. Obaj wydają wprost Samuela pod miecz, ażeby na sztandarze rokoszu módz wywiesić płachtę w krwi brata zmaczaną. Figury ujemne są bardzo dobrze pod względem artystycznym obrobione.

Mniej zadawalają postaci dodatnie. Zamojski, rozumny polityk, dobry obywatel i dobry człowiek, nie ma takich rysów, któreby go po-

ciągającym czyniły. Sceny prośby o przebaczenie nie ma już tutaj: ale zarówno Samuel jak Zamojski rozstają się z wielkiem dla siebie uznaniem. Król Batory nielicznemi, ale dobitnemi nakreślony został rysami. Jest to monarcha dzielny, energiczny, domagający się posłuszeństwa od poddanych, pragnący ładu i panowania prawa dla dobra samej Polski. Wspomnieć też wypada poważną postać matki Zborowskich, posępnej, dumnej, niewidomej matrony, która przeżywszy już wiele cierpień, nie może przeżyć tej myśli, że jej synowie zhańbią się usiłowaniem królobójstwa. Scena, w której wypowiedziawszy gorycz, przepełniającą jej duszę, pada trupem, jest najpotężniejszą w całym dramacie; odczuwa ją nawet Krzysztof, sofista przewrotny i zakamieniały, bo się rozczula na chwilę i rzuca się całować stopy zmarłej. Inne kolizye, wysoce dramatyczne, nie zostały wyzyskane należycie i nie robią głębokiego wrażenia.

Budowa tragiedyi o wiele jest spoistsza, aniżeli w „studyum dramatycznem", lubo autor wprowadził nawet żywioł komiczny, w osobie dowcipnego błazna królewskiego, Gąski. Co krok napotyka się jakąś rozumną myśl polityczną. Język jest jędrny, choć nie brak w nim niewłaściwości i niepoprawności.

Kończy się utwór sceną dodatkową, której wcale nie było w pierwotnem obrobieniu tematu. Jest nią obraz śmierci Batorego w Grodnie. Krzysztof Zborowski, będący w zmowie

z jednym z lekarzy, przybywa z trucizną do komnaty królewskiej, ale jeszcze się waha; w tem król umiera, Krzysztof truciznę sam wypija.

Bezpośrednio po owem „studyum dramatycznem“ o Samuelu Zborowskim, napisał Szujski, ale już w innym tonie, dramat budową przeważnej części wierszy, retoryką, a nawet myślami przypominający Kalderona, zwłaszcza „Księcia Niezłomnego“ w przekładzie Juliusza. Jest nim „Radziejowski“. Dochowały się z niego tylko trzy akty (II, III, IV). W II-im dzielna postać rubasznego wojaka, Stefana Czarnieckiego, broniącego Krakowa, wybornie nakreślona. Objawy ofiarności i gotowości do walki wśród mieszczaństwa i żaków żywo, naocznie odmalowane. Kończy się akt honorowem opuszczeniem Krakowa, z obietnicą niewalczenia przez dwa miesiące. Prócz Czarnieckiego, wszystkie inne osoby, przesuwające się w szybkim tempie przez scenę, to sylwetki tylko grubemi rysami zaznaczone. Ciągłe tu zmiany, ruch nadzwyczajny. — W akcie III-im obrona Częstochowy. Kordecki sam jeden wierzy i ufa, gdy rycerstwo jest w zwątpieniu; to też cudownych doznaje skutków opieki Matki Boskiej. Oto, gdy dwaj braciszkowie posłani do obozu szwedzkiego, zostali z rozkazu Millera rozstrzelani, ukochany jego siostrzeniec Agilulf pada od kuli. Oto gdy Radziejowski wdarł się tajemnem, znanem sobie przejściem do wnętrza świątyni, pada na twarz przed Kor-

deckim, który z krucyfiksem w ręku wypędza z niego ducha złego. Cały ten akt, jak niemniej następny, mocno przypomina Kalderona. — W akcie IV Radziejowski powoli zaczyna się odsuwać od Szwedów; nie dozwala żołdakom gwałtów, karze śmiercią oficerów szwedzkich, dopuszczających się nadużyć; wezwany na sąd przed Karola Guatawa, stawia się hardo, wyrzucając mu, że obietnicy protektoratu nad Polską nie dotrzymał. Rozstawszy się ze Szwedami, pokutuje w nędznej odzieży i chce się zapisać do konfederacyi tyszowieckiej, przemawiając w tonie wielkiej skruchy; naczelnicy, choć mają spółczucie dla nieszczęśliwego i żałującego, nie przyjmują zdrajcy; Radziejowski ucieka z zebrania, dysząc pragnieniem zemsty nad królem Janem Kazimierzem, pierwszym powodem wszystkich jego zbrodni. — Nastrój w II-im akcie dziarski i energiczny; w III-im refleksyjno-pobożny; w IV-ym krasomówczo-rozwlekły. Do nastroju zastosowane są wiersze: rymowane, białe, heksametry. Przeważają 10 zgłoskowe, o szybkiem, lirycznem tempie.

Z roku 1859 pochodzi jedyny dramat Szujskiego, mający trwalsze powodzenie sceniczne, naturalnie nie z powodu swoich szczególnych zalet psychologiczno-artystycznych, ale z powodu działających na zmysły efektów teatralnych, z powodu mnogości wypadków szybko po sobie następujących, z powodu wierszy potoczy-

stych i żywych, lubo bez rymu. Jest to „Halszka z Ostroga“.

Przed Szujskim dwu już autorów opracowywało temat ten, obfitujący w jaskrawe kontrasty: Kraszewski (1838) i Aleksander Przeździecki (1841). Były to dwa przeciwieństwa; u Kraszewskiego Dymitr Sanguszko, to awanturnik bajroniczny, nie kochający Halszki a udający jeszcze miłość do uwiedzionej Mołni, którą obiecuje oddać Wasylowi Ostrogskiemu, gdy otrzyma rękę księżniczki. Mołnia to uosobienie ślepej, więc łatwowiernej miłości. Dla niej ojczyzna w uścisku Dymitra, dom — na jego łonie, gotowa zabić ojca i matkę, nie lęka się szatana ani Boga, gdzie idzie o jej ukochanego. Ale wskutek łatwowierności ona to sprowadza katastrofę na głowę Dymitra. Obok bajronizmu, w dramacie Kraszewskiego jest trywialny realizm w malowaniu pijatyk i burd bardzo jaskrawemi barwami. Przeciwnie u Przeździeckiego wszystko jest eleganckie, ogładzone, salonowe; nawet napad na zamek Ostrogski i przymuszenie Halszki do ślubu odbywa się pod tym względem w sposób bardzo przyzwoity. Halszka kocha Dymitra i jest przezeń kochaną; to też po przymuszonym ślubie, pomimo przywiązania do matki, ani chce myśleć o opuszczeniu męża. Oryginalnym pomysłem u Przeździeckiego jest charakter matki Halszki, Beaty; uczynił ją autor przedstawicielką egoizmu macierzyńskiego; Beata sądziła, że serce córki do niej tylko wyłącznie należeć

będzie, stąd nienawiść do Dymitra, co pierwszy odebrał jej serce Halszki. Później godzi się już z losem, gotowa oddać córkę arcyksięciu austryackiemu, ale gdy związek miał być jeno morganatycznym, oburza się na to duma starej księżnej; a nienawiść do Dymitra, który śmiał porwać jej córkę, zatwardziałą ją czyni na wszelkie perswazye i na wszelkie uczucia.

Ani takiej ogłady obyczajowej, jak Przeździecki, ani takiej brutalności, jak Kraszewski, nie przedstawił Szujski w swoim utworze. Przeinaczył on dzieje i sądził, że jego „fikcya piękniejszą jest od rzeczywistości". Beata z Kościeleckich Ostrogska, pani dumna i despotyczna, chce wydać młodziutką Halszkę za Łukasza Górkę; a opiekun Halszki, kniaź Wasyl Ostrogski — za swego synowca, Dymitra Sanguszkę. Halszka lubi Dymitra, z którym się od dzieciństwa wychowywała, ale czuje, że nie mogłaby go poważać jako męża; serce jej nie przemówiło jeszcze. Choć krnąbrna, kocha matkę i wbrew jej woli nie chce wyjść za mąż, ale również nie chce Górki. Gdy Wasyl wraz z Dymitrem weszli podstępem do Ostroga, Halszka na żądanie matki wykonała przysięgę, że choć zostanie przymuszoną do ślubu, żoną Dymitrowi nie będzie, lecz wieczną nienawiść mu obiecuje. Choć z trudem, przysiędze tej jest wierną. Dymitr z miłości do niej staje się pokorny, a smutny. Gdy za staraniem Beaty padł na Dymitra wyrok infamii i śmierci, Halszka uczuwa po raz

pierwszy, że mąż jest jej drogi; wszelako na pocałunek ośmielonego spółczuciem Halszki Dymitra, odpowiada ponowieniem swej przysięgi. Dymitr ucieka i chroni się do Czech, przebywając w Nimburgu, gdzie ciężko zaniemógł. Halszka pielęgnuje go skrycie i szepce po cichu słowa miłości; cierpienia ukochanego zwyciężyły jej zawziętość i siłę przysięgi. Wtem przybywa Marcin Zborowski, kasztelan kaliski, dobrowolny wykonawca wyroku — jako zwolennik idei ładu i karności. — Napróżno Halszka zasłania Dymitra, ginie on z ręki kasztelana. Halszka sprawia, że władze cesarskie uwięziły zabójcę; a sama z ciałem Dymitra wraca do kraju, zbolała; a gdy matka nieugięta w swych zamiarach, znowu chce jej związek z Łukaszem Górką przeprowadzić, ucieka na zamek ostrogski. Górka oblega zamek. Kiedy obrona dalsza stała się już niemożliwą, Halszka oddaje rękę staremu kniaziowi Siemionowi, ażeby położyć koniec walce. Jakoż następuje zgoda i okrzyki: Górą Korona! Górą Ruś i Litwa! — jako zaznaczenie tła politycznego; bo Zygmunt August, król rozumny i sprawiedliwy, chciałby małżeństwami złączyć kraje pod berłem jego zostające, a kniaź Wasyl Ostrogski nie cierpi koroniarzy.

Sam Szujski zaznaczył, że jego „Halszka“ zaczepia „o wspomnienia Wiktora Hugo“. Znać to mianowicie w użyciu jaskrawych kontrastów, silnych namiętności i motywu przysięgi, nie dozwalającej podzielać szczęścia tym, co się wza-

jem kochają. Sztuka zajmuje; Dymitr wprawdzie nie budzi sympatyi, ale w słowach Halszki jest żywsze tętno i trochę prawdziwego wzruszenia; chociaż psychologia jej uczucia grubo jeno została zarysowaną.

Zupełnie odmiennym w tonie, spokojnym, miarowym, z Rasynowskimi reminiscencyami jest 5-aktowy dramat z r. 1860, wierszem rymowym, wcale płynnym, lubo nie wolnym od różnych dziwacznych nowotworów językowych, napisany p. t. „Królowa Jadwiga".

Przed Szujskim ten sam przedmiot obrabiali: Julian Ursyn Niemcewicz (1814), Franciszek Wężyk (Pierwsze bezkrólewie), Aleksander Przeździecki (1840) i biskup Łętowski, ale żaden z nich zadaniu swemu nie sprostał. U pierwszych trzech nie ma ani jednego silniejszego drgnięcia uczuciowego; wszystko się odbywa w sposób konwencyonalny; u Łętowskiego rubaszność i trywialność stają się nieznośnemi; zresztą dramat wewnętrzny Jadwigi, uważającej się za żonę Wilhelma, podrzędną odgrywa tu rolę, gdyż na pierwszym planie postawił autor troskę o siłę państwa i o odparcie nowinek kacerskich (bo autor anachronicznie sprowadza już w r. 1385 Hieronima z Pragi do Krakowa).

Szujski przyznaje się w przedmowie, że szukając nowych form dla dramatu, użył w swojej „Królowej Jadwidze" — szerokiej i „deklamatorycznej" (!) formy „tragiedyi francuskiej", *z którą łączył* „pewne przypomnienia greckie"

Chodziło mu o psychologiczny rozwój bohaterki, oraz osób głównych. Jadwigę przedstawił jako „przybywającą z świetnego i wesołego dworu Elżbiety Węgierskiej, w której płynie gorąca krew Andegawenów“, ale która ma też poczucie ciążącego na niej obowiązku względem narodu. Niezbyt szczęśliwie powiodło się autorowi rozwinąć to zadanie w rozwlekłej sztuce, pozbawionej iście dramatycznych motywów.

Jadwiga, z początku wesoła i swobodna, sądząc, że jej narzeczony Wilhelm zostanie królem polskim, chce działać otwarcie i dążyć do zawarcia ślubu. Gdy twarde słowa Jaśka z Melsztyna, traktującego ją jak dziecko, podrażniły ambicyę i dumę młodej królowej, nie zważa ona na argumenta o wzmożeniu siły państwa, o pozyskaniu kościołowi nawróconych pogan, stawiając wyżej nad to — swoje uczucie. Prowadzona przez wykrętnego dyplomatę Gniewosza z Dalewic, idzie tajemnym korytarzem do klasztoru Franciszkanów, gdzie się Wilhelm znajdował, ale się tam nie dostaje, bo tenże Gniewosz uprzedził panów rady, a ci przeszkodzili uskutecznieniu zamiaru. Przemowa Dymitra z Goraja, który ma być „typem słowiańskiego starca, potomkiem kołodzieja z nad Gopła“, wzrusza serce Jadwigi, a modlitwa i rozmyślanie nasuwają jej myśl poświęcenia szczęścia własnego dla dobra narodu; czynnik ten jednakże nie jest jeszcze tak silny, aby mógł oddziałać stanowczo na królowę; dopiero prosta, lecz w tej

prostocie subtelna dobroć Jagiełły, który chce się ochrzcić i połączyć Litwę z Polską, zrzekając się ręki Jadwigi, pokochanej gorąco, na rzecz Wilhelma, decyduje dziewicę, gdyż nie chce być mniej szlachetną i mniej poświęcającą się od poganina. Może wreszcie i wystąpienie porywczego Wilhelma, który wpadłszy na dwór królowej, wyzywa na bój Jagiełłę, pełnego powagi, spokoju i rezygnacyi, przyczyniło się do wskazania Jadwidze drogi ofiary. Gdy się Wilhelm uspokoił, uznając głośno moc duszy młodziutkiej królowej, rozstaje się z nim Jadwiga dobrze i serdecznie [1]).

Tylko rozmowy Jadwigi z Jagiełłą posiadają wielką wartość psychologiczną i artystyczną; inne mieszczą w sobie dużo ładnych frazesów, ale są długie i za mało dramatyczne; nawet owa scena w korytarzu tajemnym — blado przedstawiona. Uczuciowe tyrady Jadwigi brzmią pięknie, ale nie wzruszają; brak w nich drgnięć głębokich, grzeszą zbytkiem słów. W rysunku charakteru królowej, jak go Szujski przedstawił, całkiem niepotrzebnie i niewłaściwie zachował rys przez tradycyę podany, o chęci przekonania się, czy Jagiełło jest kudłaty czy nie;

[1]) Takie jest zakończenie w powtórnem opracowaniu dramatu. Pierwotnie, Jadwiga doprowadziwszy Jagiełłę do chrztu, chce złożyć koronę i pójść za Wilhelmem, lecz ten nie przyjmuje ofiary, twierdząc, że Jadwiga czuć się będzie upokorzoną na dworze książęcym; stąd w scenie rozstania dźwięczał dysonans.

rys ten w dodatku traktuje autor zupełnie poważnie.

Najpoetyczniejszą ze wszystkich jest tragiedya pięcioaktowa, z dziejów szkockich wzięta, lecz pełna aluzyi do spółczesności, wierszem rymowym, potoczystym r. 1860 napisana, p. t. „Wallas“. Jeżeli gdzieindziej trzymał Szujski uczucie na wodzy, tu je wyswobodził, a wbrew jego teoryi, sztuka na tem nie straciła.

Rzecz się dzieje między r. 1296 a 1306. Edward I, król angielski, dumny i wzgardliwy względem korzących się tchórzów, stanąwszy na granicy swego państwa, wzywa Szkotów do poddania się; po odmowie napada na nich i zwycięża. Wspaniała jest scena, kiedy Edward z pogardą się odzywa do panów szkockich, zwalających winę buntu na króla swego, słabego Balliola. Kiedy ci, co się nie ukorzyli, rozpaczają o możności dalszego istnienia i chcą zginąć, występuje Wallas, będący uosobionem męstwem, prawością, szlachetnością i radzi wytrwać:

Biada, kto piękność dumnego konania
Przeniósł nad życie trudu i nadziei,
Kto w bohaterskiej postaci się słania
W grób, przed uciskiem jasne oko klei,
Kto umie skonać i umrzeć w boleści,
Ale cierpienia w sercu nie pomieści:
Biada takiemu! jego dusza płocha
Siebie i chwałę, lecz nie matkę kocha...

Z narażeniem życia opuszcza on wraz z kil-

kunastu towarzyszami, co jego p[illegible]który chce lali, oblegany przez Anglików zam[illegible]zrzeka- swego domu, by pożegnać swą żonę; [illegible]na rzecz mu, że ona unikając gwałtu wroga, s[illegible]e być w jezioro; widzi obłąkaną swą matkę; g[illegible]od zapływa mu serce; żyć mu już tylko dla k[illegible]y- Dobrawszy do pomocy Monteitha, młodzie[illegible] szlachetnego w gruncie duszy, lecz wielce a[illegible] bitnego, chcącego wszędzie być pierwszym, z[illegible] zdroszczącego wszystkim, co nadeń są wyżsi udaje mu się obudzić w Szkotach zaufanie w siły narodu, a przez szczęśliwie dokonane wyprawy pobiwszy Anglików, przywraca na tron szkocki Balliola, który mianuje go hetmanem. To wyniesienie się Wallasa wywołuje knowania panów, a mianowicie Commyna, zimnego i piekielnie chytrego człowieka, umiejącego wyzyskiwać namiętności ludzkie. Commyn przy pomocy Anglików zostaje królem; służy mu Monteith, którego on używa za narzędzie do zgnębienia Wallasa. Gdy Commyn odkrył się jako zdrajca Szkocyi, Monteith zrozpaczony rzuca się w morze, pociągając za sobą Lungy'ego, przedstawiciela tej kategoryi Szkotów umiarkowanych w pragnieniu niepodległości, co wchodzili w jakieś niby układy z Anglią. Edward lekceważył Lungy'ego i uważał go za najlepszego wychowawcę dla wziętego do niewoli królewicza szkockiego, Roberta Bruce'a. Ale wychowaniec, wcześnie przyuczony do skrytości i przebiegłości, nie dał się poprowadzić tam, gdzie go chciał

wieść Lungy. Uczył się wprawdzie pilnie, lecz potajemnie odbywał ćwiczenia rycerskie, przysłuchiwał się pieśniom ojczystym i rozpłomieniał w sobie miłość dla Szkocyi. Robert dojrzał wcześnie i zrozumiał swoje położenie; oto, jak rozumował:

Trzeba być mądrym, kto ma czyn na myśli!
Sami z mądrością na pomoc mnie przyszli,
W ksiąg starych szmaty miecz schować kazali,
W kałamarz wsączyć krew, która mnie pali:
W gwiazdy spozierać musiałem z namiotów,
By mimochodem ujrzeć obóz Szkotów;
Kwiatów musiałem szukać, by na kwiatach
Dojrzeć strumienia krwi, co się w szkarłatach
Rozlał po ziemi, kurząc się ku niebu!
Na twarz rzuciłem czarny kir pogrzebu,
W głupoty wyraz ustawiłem usta,
Oczy uczyłem, by zwolna chodziły
Z przedmiotu w przedmiot, by źrenica pusta
Zdradzić mi krwawej nie mogła mogiły...

Wyrywa się wreszcie z pod czujnej opieki, dąży do Szkocyi, walczy i zwycięża. Wallas w więzieniu dowiaduje się o tryumfie Bruce'a i ginie szczęśliwy świtem lepszej doli dla Szkocyi.

Dramat żywo interesuje, nigdzie nie wydaje się rozwlekłym, pomimo długich niekiedy monologów; żar uczucia i ważność sytuacyi pochłaniają czytelnika, a niektóre sceny i niektóre ustępy porywają go. Zaznaczyć tu winienem piękny monolog Wallasa w scenie 2 aktu II, pieśń szkocką prześliczną w scenie 4 aktu IV,

wreszcie z wielkim zapałem napisany epilog, w którym poeta ostrzega, żeby czytelnika nie odrażała „obca maska“ utworu. „Wallas“ nie jest rzeczą doskonałą; są w nim i słabe strony; charaktery ledwie autor naszkicował i nie umiał im nadać tej dobitności, do jakiej były zdolne; w dykcyi potoczystej, a niekiedy porywającej, niezawsze można znaleść zupełne zadowolenie estetyczne.

„Poematem dramatycznym“ jest także „Twardowski“, napisany r. 1862 wierszem rymowym z pewnemi wspomnieniami maniery Kalderona w „Czarnoksiężniku“. Niewiele co podniósł się on nad dawniejsze próby obrobienia poetycznego tradycyi o naszym Fauście (Juliana Korsaka: „Twardowski na Krzemionkach“, 1840; Gustawa Zielińskiego: „Czarnoksiężnik Twardowski“, 1853). Jako całość jest to rzecz słaba, bo nie związana jednolitą myślą, konsekwentnie przeprowadzoną; ustępy niektóre są ładne, mianowicie fantasmagorye, przedstawiające stosunki Zygmunta Agusta i Barbary. Mędrzec Twardowski męczy się nad zrobieniem złota; żona sekutnica wymawia mu próżniactwo i zapowiada, że zniszczy wszystkie jego tygle i narzędzia, jeżeli jutro nie ujrzy złota. Twardowski wywołuje dyabła, a gdy ten za złoto żąda duszy, wyśmiewa go i wyzywa najstarszego z szatanów do walki z tym warunkiem, że uzna się za zwyciężonego, jeśli choć raz zgrzeszy przeciwko przykazaniu miłości. Dwie atoli pierwsze

próby (dyabeł w postaci prezbitera aryańskiego i w postaci dworzanina) nie wystawiają (przynajmniej u Szujskiego) zasady miłości na szwank jakikolwiek; w pierwszej idzie o wiarę, w drugiej — o użycie świata; dopiero trzecia próba (dyabeł jako młody magnat podczas elekcyi), słabo przygotowana, czyni Twardowskiego jeńcem dyabła, gdyż mędrzec widząc pijanego sługę swego Matusa, który wzorem szlachty przyszedł do niego z paktami w imię równości — kopie go nogą. Za karę Twardowski, ciągle odmładzany, ma patrzeć na nieszczęsny rozwój Rzeczypospolitej, pod panowaniem *liberum veto*, aż do jej upadku. Mędrzec cieszy się tem, bo będzie podzielał los narodu, a szatanowi powiada ze szlachecką fantazyą: „z piekła jeszcze ja ci Polskę zrobię!“ — Lecz samemu Szujskiemu fantazya w utworzeniu poematu fantastycznego nie dopisała; za ciężki miała lot i nie potrafiła porwać za sobą czytelnika, który gdzieniegdzie tylko może jego Twardowskiemu przyklasnąć.

3.

Rozpatrzone dotychczas utwory Szujskiego były rzeczywiście, jak on sam to określił, „szczerem i sumiennem szukaniem drogi ku dramatowi polskiemu“, przyczem dramaty Szekspira, Kalderona, Rasyna, Wiktora Hugo i „przypo-

mnienia greckie“ były mu wskazówką i pomocą. W tem poszukiwaniu drogi powiodło się autorowi nakreślenie kilku dobrze, konsekwentnie trzymających się charakterów, kilkunastu scen, wybornie odtwarzających starcie się namiętności, wreszcie stworzenie dwu dzieł, które czy to pod względem teatralnym („Halszka z Ostroga“) czy pod względem poetycznym („Wallas“) jako całość żywsze wywalczyły sobie uznanie.

Około r. 1862 przestaje dramatyk nasz poszukiwać dróg dalszych. Obrawszy sobie za wzór dramata rzymskie Szekspira, stara się o udoskonalenie historyczno - politycznego dramatu. Miłość płciową wyklucza zupełnie z zakresu pomysłów swoich, a bierze za temat czynniki takie, jak duma, pycha, ambicya, żądza władzy, prywata, zaślepienie w sprawie wolności z jednej, — a czysta miłość ojczyzny, dbałość o dobro publiczne, rozum stanu z drugiej strony. Walka tych dwu sprzecznych ze sobą pierwiastków czy w jednym człowieku, czy w odpowiednio zestawionych grupach wypełnia dramat całkowicie, nadając mu bardzo poważny, pełen głębokiej zadumy charakter.

Chronologicznie pierwszym w tym szeregu jest „Jerzy Lubomirski“ z r. 1862. Zanim jednak o nim uwagi swe rozwinę, muszę tu napomknąć o pięknej scenie, jaka nam pozostała z dramatu „Upadek i śmierć Jana III“. Scena wierszem silnym skreślona, pochodzi z r. 1860 Przedstawia zaś niechęć szlachty, a zwłaszcza

urażonego Paca, do wojny, proponowanej przez króla Jana. Pac w gwałtownej mowie wyrzuca Sobieskiemu prywatę, szukanie związków z cesarzem niemieckim, chęć ożenienia królewicza Jakóba z córką cesarską i podniesienia tem swego rodu. Gdy król wzgardliwie na te zarzuty odpowiedział, Pac porywa się do szabli; Sobieski, który się także uniósł na chwilę, przebacza zuchwalcowi, lecz nie chce go widzieć na oczy. Pac żałuje swego wybuchu i postanawia w ciszy pędzić dalszy żywot, lecz raz jeszcze ostrzega króla przed prywatą.

Starcie się władzy królewskiej z dumą magnata mamy także w „Lubomirskim“. Temat ten obrobił w r. 1831 jakiś autor bezimienny, podobno Łopaciński, a następnie Karol Szajnocha w r. 1850. Tragiedyi 5-aktowej bezimiennego nie znam, u Szajnochy Lubomirski został przedstawiony jako wzór cnoty obywatelskiej, jako męczennik idei polskiej w przeciwieństwie do knowań dworu, pragnącego przez przymusową elekcyę księcia francuskiego naruszyć kardynalne prawa narodu. Ażeby ten ideał obywatela rozumnego, pełnego czci dla władzy królewskiej, lecz nie mniej gorącego obrońcy praw i zwyczajów narodowych wystąpił w całej pełni, Szajnocha przeciąg lat 11 ześrodkował w swoich czterech aktach, łącząc ze sobą zasługi Lubomirskiego położone za czasów wojny szwedzkiej z późniejszą o wiele sprawą elekcyi Kondeusza, w czem bohater nie swoich osobistych broni

prostocie subtelna dobroć Jagiełły, który chce się ochrzcić i połączyć Litwę z Polską, zrzekając się ręki Jadwigi, pokochanej gorąco, na rzecz Wilhelma, decyduje dziewicę, gdyż nie chce być mniej szlachetną i mniej poświęcającą się od poganina. Może wreszcie i wystąpienie porywczego Wilhelma, który wpadłszy na dwór królowej, wyzywa na bój Jagiełłę, pełnego powagi, spokoju i rezygnacyi, przyczyniło się do wskazania Jadwidze drogi ofiary. Gdy się Wilhelm uspokoił, uznając głośno moc duszy młodziutkiej królowej, rozstaje się z nim Jadwiga dobrze i serdecznie [1]).

Tylko rozmowy Jadwigi z Jagiełłą posiadają wielką wartość psychologiczną i artystyczną; inne mieszczą w sobie dużo ładnych frazesów, ale są długie i za mało dramatyczne; nawet owa scena w korytarzu tajemnym — blado przedstawiona. Uczuciowe tyrady Jadwigi brzmią pięknie, ale nie wzruszają; brak w nich drgnięć głębokich, grzeszą zbytkiem słów. W rysunku charakteru królowej, jak go Szujski przedstawił, całkiem niepotrzebnie i niewłaściwie zachował rys przez tradycyę podany, o chęci przekonania się, czy Jagiełło jest kudłaty czy nie;

[1]) Takie jest zakończenie w powtórnem opracowaniu dramatu. Pierwotnie, Jadwiga doprowadziwszy Jagiełłę do chrztu, chce złożyć koronę i pójść za Wilhelmem, lecz ten nie przyjmuje ofiary, twierdząc, że Jadwiga czuć się będzie upokorzoną na dworze książęcym; stąd w scenie rozstania dźwięczał dysonans.

rys ten w dodatku traktuje autor zupełnie poważnie.

Najpoetyczniejszą ze wszystkich jest tragiedya pięcioaktowa, z dziejów szkockich wzięta, lecz pełna aluzyi do spółczesności, wierszem rymowym, potoczystym r. 1860 napisana, p. t. „Wallas“. Jeżeli gdzieindziej trzymał Szujski uczucie na wodzy, tu je wyswobodził, a wbrew jego teoryi, sztuka na tem nie straciła.

Rzecz się dzieje między r. 1296 a 1306. Edward I, król angielski, dumny i wzgardliwy względem korzących się tchórzów, stanąwszy na granicy swego państwa, wzywa Szkotów do poddania się; po odmowie napada na nich i zwycięża. Wspaniała jest scena, kiedy Edward z pogardą się odzywa do panów szkockich, zwalających winę buntu na króla swego, słabego Balliola. Kiedy ci, co się nie ukorzyli, rozpaczają o możności dalszego istnienia i chcą zginąć, występuje Wallas, będący uosobionem męstwem, prawością, szlachetnością i radzi wytrwać:

Biada, kto piękność dumnego konania
Przeniósł nad życie trudu i nadziei,
Kto w bohaterskiej postaci się słania
W grób, przed uciskiem jasne oko klei,
Kto umie skonać i umrzeć w boleści,
Ale cierpienia w sercu nie pomieści:
Biada takiemu! jego dusza płocha
Siebie i chwałę, lecz nie matkę kocha...

Z narażeniem życia opuszcza on wraz z kil-

jej zamiarów i podjurza Lubomirskiego do kroków stanowczych, licząc na to, że wśród zamieszek krajowych sam najwięcej skorzysta. W końcu, przejednany przez królową, odgrywa rolę podwójną, tajnie działa dla dworu, pozornie jest przy Lubomirskim.

Chwiejną postacią, odmianą Hamleta, jest bohater tytułowy. Głównym rysem jego charakteru — duma, ale przytem szczera i głęboka miłość kraju. Te dwa uczucia wciąż w nim staczają z sobą walkę i czynią postępowanie jego niezdecydowanem. Wypowiedziawszy wobec króla i królowej swe oburzenie na sposób postępowania dworu celem zapewnienia korony księciu d'Enghien, nagle podpisuje akt zgody na elekcyą, zastrzega tylko sobie, żeby propozycya podana została jawnie na sejm pod obrady szlachty. Na sejmie tym Lubomirski zachowuje milczenie, dodając w ten sposób szlachcie, nienawidzącej projektu królowej, otuchy i poparcia. Gdy dwór bezskutecznie stara się podburzyć przeciwko niemu związek wojskowy, on uspokaja rozruch, ale dotkliwemi słowami daje Maryi Ludwice uczuć swą wyższość, przez co roznieca w jej duszy nieubłaganą ku sobie nienawiść. Stąd wynika później niepotrzebne upokorzenie, gdy sąd nań jako na burzyciela spokoju złożono. Na wygnaniu długo się waha, czy ma stanąć na czele rokoszu; wreszcie wiadomość o niszczeniu jego majątków, widok żałosny żony i dzieci, przybyłych do Wrocławia, by z nim dzielić smutne

losy (a więc pobudki natury osobistej) skłaniają go do wystąpienia czynnego. Lecz i wtedy unika umyślnie starcia się z wojskiem królewskiem, a gdy wbrew życzeniu przetrzepano „regalistów“ pod Częstochową, znowu się korzy i znowu idzie na wygnanie. Nareszcie, gdy przyczynę zerwania sejmu na niego zwalono, zrywa się ostatecznie do czynu, odnosi przykre zwycięstwo pod Mątwami, godzi się z królem, wyjednawszy potwierdzenie wolnej elekcyi, a sam dobrowolnie usuwa się z widowni publicznej. Może takie zachowanie się dobrze znamionuje połowiczność charakteru Lubomirskiego, i wogóle miękkość natury szlacheckiej, ale dramatowi nie wychodzi na zaletę. Ma on bardzo wiele sytuacyj wysoce dramatycznych, ale brak skupienia efektów, rozwlekłość i ustawiczne wahanie się bohatera sprawiają, że go raczej za „kronikę“ dramatyczną, obfitującą w mnóstwo rozumnych zdań i zawierającą wiele charakterów dobrze odmalowanych, niż za jednolitą całość uważać musimy.

Mniej od „Lubomirskiego“ udatną kroniką jest „Maryna Mniszchówna“ w 2-ch częściach (razem aktów 7), drukowana po raz pierwszy r. 1875. Początek jej jest dobry. Demoniczna siła Dymitra w opanowaniu umysłu Maryny, dumnej, nie umiejącej kochać, pożądającej władzy i blasku, świetnie została skreślona. W dalszym atoli ciągu znajdujemy same tylko grube szkice z trafnemi tu i owdzie rysami. Ani Dymitr, ani Maryna, ani jej ojciec, ani cała ta awanturnicza

wyprawa po tron w Moskwie nie uwydatniają się należycie. Dymitr II, nieokrzesany, rubaszny, biegły w biblii, namiętny, tą właśnie namiętnością przynagla Marynę do uległości, gdy się przekonała, że już nigdzie nie znajdzie obrońcy, bo Polacy prowadzą królewicza Władysława na tron. Widząc, że Dymitr się nie utrzyma, zabija go, pozyskuje sobie prostodusznego Minina, który wierzy, iż syn Maryny jest wnukiem Iwana Groźnego. Jest w tym utworze cień uczucia. Aleksander Sapieha kochał Marynę bez wzajemności, czas jakiś popierał jej sprawę (już za Dymitra II), ale potem połączył się z Żółkiewskim i wysadził w powietrze wieżę Kremlu, gdzie ginie i syn Maryny. Są tu cząstkowe jeno piękności, jak np. modły Polaków w Kremlu, gdy już ratunku nie było.

Tragiedyą polityczną w całej pełni jest „Śmierć Władysława IV“ w 5 aktach, wierszem i prozą (w r. 1876). Pierwszy akt celuje siłą. Odmalowano w nim najprzód kłótnię między Stanisławem Koniecpolskim, hetmanem w. k., który popierał zamiar króla wyprawy na Turka, a hetmanem polnym (bezimiennym), który wskutek urazy osobistej (ominęła go buława koronna) był mu przeciwny. Kłótnia zakończyła się świetnie nakreśloną sceną śmierci Koniecpolskiego. W rozmowie Tiepola, posła weneckiego, z Torre'm nuncyuszem papieskim, wybornie odrysowany ówczesny stan rzeczypospolitej, rozmiłowanej *w pokoju*, szalenie bawiącej się w przeddzień

wojen kozackich; Torre treściwie i dobitnie scharakteryzował położenie, mówiąc, że „zastał naród, lecz nie zastał państwa“. Inną stronę charakteru narodowego zaznacza król Władysław, pragnący wojny i znajdujący w tem opór przez prostą chęć sprzeciwiania się: „dałeś mu pokój — on wrogiem pokoju; dałbyś mu wojnę, onby nie chciał wojny“. W akcie II-im ładna jest scena, w której królewicz Zygmunt Kazimierz (lat 12) wraz z paniętami równego wieku bawi się w radę senatu, wybór króla, zrzucanie go z tronu. Jest ta zabawa ironiczną zapowiedzią sceny, w której Władysław, pragnąc zapewnić synowi koronę, robi ustępstwa szlachcie, upokarza się, ofiaruje buławę hetmanowi polnemu, a ten ją butnie odrzuca. W akcie III-im widzimy Maryę Ludwikę przedstawioną ze strony najlepszej; nie mając miłości męża, pozyskała sobie miłość jego syna, chciałaby wznieść potęgę przybranej ojczyzny i ofiaruje swoje klejnoty na wojnę. Wszystko zdaje się sprzyjać zamiarowi królewskiemu. Rozważny, spokojny statysta, Jerzy Ossoliński, pragnie legalnie przeprowadzić uchwałę co do wojny na sejmie i w tym celu pozyskuje dla sprawy wpływowego posła, Baranowskiego. Lecz przyjaciel Władysława, Adam Kazanowski, zcudzoziemczały, gardzący Polakami, mianowany przez króla dowódcą zaciągów wojskowych, chce działać na własną rękę i siłą zamiar królewski przyprowadzić *do skutku*. Swojem dumnem, opryskliwem

zachowaniem się, obraża Baranowskiego, a nierozważną defiladą rajtaryi przeraża sejm, tak, że w akcie IV-ym Baranowski zamiast za wojną przemawia przeciwko niej, — i nadzieja legalnego przeprowadzenia planów upada. Władysław chwyta się rozpaczliwego środka, pomocy kozaków, których wysłańcy, Barabaszeńko i Chmielnicki (układny, chytry, namiętny) przybywają do króla ze swemi skargami. Kazanowski ma na Ukrainie zebrać zastępy, któreby stały się podporą władzy królewskiej przeciw burzliwej szlachcie. Akt ten kończy się efektowną sceną śmierci królewicza Zygmunta Kazimierza. W akcie V-ym, w Mereczu, król chory, dręczą go wyrzuty z powodu rozkazu danego Kazanowskiemu. Dobra tu jest rozmowa lekarza Heinzyusza, ewangielika, z rozumnym jezuitą Szenhofem, który chce wyspowiadać króla i skłonić go do wyznania zbrodni, iż podburzył kozactwo. Ostatnie sceny agonii króla, prawie nieprzytomnego, gorączkującego, odwołującego w końcu rozkaz dany Kazanowskiemu, są przejmujące. Niestety, gońcy przynoszą straszne wieści o buncie kozaków; król umiera zrozpaczony. Wielka tragiedya królewska dobiegła do końca, a rozpoczęła się — narodowa.

4.

Pisywał także Szujski komedye historyczne.

Pierwszy u nas podobno Julian Ursyn Niemcewicz zapoczątkował ten rodzaj literacki, drukując r. 1817 swoją dwuaktową komedyo-operę p. t. „Jan Kochanowski w Czarnym lesie“. Obok wielce sympatycznego poety, wystawiono tu, nie bardzo dbając o koloryt dziejowy, niefortunne konkury hrabiego Odętowskiego do jego córki Hanny, dalej maniaka rycerskiego Samopała, który jak Don Kiszot wszędzie widzi nieprzyjaciół, „wozy bierze za haubice, chłopskie widły za rusznice“; wreszcie śmieszne postaci zarozumiałych wierszokletów.

Dużo potem upłynęło czasu, zanim Korzeniowski w „Wąsach i Peruce“ (1852) z większą starannością o tło historyczne i z większym talentem przeciwstawił żywiołowi naśladowczemu, francuskiemu, pierwiastek swojski, czysto-narodowy. Po nim Antoni Małecki w „Grochowym wieńcu“ (1855) żwawo odmalował spółzawodnictwo ślepych mazurów z dziarskimi krakowiakami w dobijaniu się o rękę niewiast.

Z pojawieniem się każdej z tych sztuk ludzie, kochający literaturę i zastanawiający się nad kwestyami estetycznemi, śledzili z ciekawością, czy się tam znajdzie coś takiego, coby zasadniczo usprawiedliwiało zwrot talentów ku tej

dziedzinie. Zadawano sobie pytanie, jaką też właściwie doniosłość estetyczną i psychologiczną mieć może wyprawa za żywiołem komicznym aż w mniej lub więcej odległą przeszłość, jeżeli się pominie chęć zbliżenia dla wyobraźni spółczesnych tła dziejowego, obrazu obyczajów i kostiumów minionych. Wyznać przychodziło, że żadna z prób owych nie uwydatniła odrębnej jakiejś psychologicznej cechy charakterów w epoce dawnej tak, iżby komizm ich mógł być przeciwstawiony komizmowi charakterów dzisiaj żyjących. Śmieszności, wady i błędy czasów odległych, odtworzone w tych komedyach, miały zawsze wielkie podobieństwa z dzisiejszemi, nietylko co do wewnętrznej natury, ale i co do form objawiania się swojego, a jedyna w tym względzie różnica polegała na odrębności warunków zewnętrznych.

Czy Szujski zrobił jaki postęp w rozwoju komedyi historycznej? Nie posiadał on werwy komicznej wcale, dowcipu miał zapas nie mały, lecz z usposobienia poważny, wybierał sytuacye silnie dramatyczne, z któremi śmieszność nie licowała. Umiał on naturalnie znaleźć w dziejach takie położenia, któreby się już dzisiaj powtórzyć nie mogły, lecz one nie wywierały wrażenia komicznego. Więc i w komedyach swoich pozostał Szujski malarzem scen dramatycznych, rozjaśnionych trochą wesołości lub żartu.

Dwie mamy jego sztuki w tym rodzaju.

Pierwszą z nich był „Adam Śmigelski“ w 5

aktach prozą. Bohater tytułowy, stronnik Augusta II, zakochał się w Zofii, córce Józefa Potockiego, wojewody kijowskiego, hetmana dowodzącego pospolitem ruszeniem w sprawie króla Stanisława; sługa zaś Śmigielskiego, Dębosz, towarzysz chorągwi pancernej, zadurzył się w Anusi, pannie respektowej Zofii. Śmigielski przebrany za lirnika (sługa za olejkarza) bywał w obozie wojewody, widział słabe jego strony i miał zrobić nań napad, ale się wstrzymywał. August II zaczyna mu nie dowierzać i na obóz wojewody wysyła Menszykowa. Śmigielski przenieść tego nie może, osobiście ostrzega wojewodę, a potem zamierza rzucić świat i wstąpić do klasztoru; wtem wpada mu w rękę list Augusta II, ostrzegający jenerała szwedzkiego, by się cofnął ze swego stanowiska dla uniknięcia postanowionej już bitwy, gdyż traktatem altransztadzkim król zrzekł się już korony. W liście tym znajduje Śmigielski swoje usprawiedliwienie; stacza bitwę ze Szwedami; przy huku armat następują wyjaśnienia; Śmigielski przechodzi na stronę Leszczyńskiego i otrzymuje rękę Zofii, gdy Dębosz zaręcza się z Anusią.

Jeszcze mniej jest żywiołu komicznego w „Dworze królewicza Władysława“ (w 3 aktach wierszem), drukowanym w r. 1867-ym; nie ma tu intrygi miłosnej, tylko jej pozór. Kobiety wcale na scenie nie występują. Rzecz się dzieje w obozie pod Wiazmą. Królewicz, draśnięty tem, że hetman Karol Chodkiewicz wszystkiem rządził,

nie dając mu pola do popisu, namówiony przez swego ulubieńca, Adama Kazanowskiego, szlachetnego w gruncie, ale wielce zazdrosnego i próżnego młodzieńca, knuje wraz z nim i jego stryjem Marcinem, obożnym w. k., zamiar samowolnego pójścia pod mury Moskwy i zdobycia jej. Wskutek tego zamykał się często dla narad, a szpieg-pobożniś Tryzna, nie mogąc nic podpatrzyć, donosi królowi do Warszawy, że Władysław zabawia się amorami. Tymczasem Jerzy Ossoliński, młody jeszcze bardzo, ale sensat wielki i charakter tęgi, nazywany już wtedy Katonem, przeniknąwszy istotny zamiar królewicza, postanowił wraz z poczciwym i dzielnym Jakóbem Sobieskim donieść o tem Zygmuntowi III-mu, lękał się bowiem popędliwości surowego Chodkiwicza, gdyby jemu tajemnicę powierzył. Podsłuchał rozmowę przyjaciół Kazanowski i lekkomyślnie postanawia na nich zwalić podejrzenie o pisywanie owych paszkwilów, które Tryzna do Warszawy posyłał. Przyprowadza Władysława do namiotu Ossolińskiego właśnie w chwili, kiedy list pisał. Ossoliński chowa list w zanadrze i wydać go nie chce. Oskarżony wraz z Sobieskim przed Chodkiewiczem, zachowuje milczenie. Hetman zagroził obu publicznemi plagami. Od tego despektu uwalnia ich szlachetny, pełen wyrozumiałości na błędy kawaler maltański, Nowodworski, lecz jednocześnie powierza im niebezpieczne zadanie podłożenia petardy pod bramę Wiazmy. Kaza-

nowski, który nie przewidywał, że jego lekkomyślność tak straszne pociągnie za sobą skutki, zrozpaczony, biegnie za nimi. Jerzy raniony. Sprawa kończy się pogodnie przez zmyślenie wobec Chodkiewicza bajki, jakoby królewicz zajmował się alchemią i dlatego zamykał się, Ossoliński zaś i Sobieski jakoby pisali listy do białych głów i zdradzić się nie chcieli.

Charaktery w tym utworze, który jedynie z powodu pogodnego zakończenia dramatem się nie nazywa, są dobrze oddane, lubo szkicowo tylko. Najlepiej przedstawia się Chodkiewicz; rozumny, ale popędliwy, kochający królewicza jak ojciec, ale surowy, stanowczy, trzyma w ryzie wszystkich i nie żałuje dotkliwych kar, nie cofa postanowień swoich, choćby mu się serce krajało. Jerzy Ossoliński — przenikliwy, bystry, wytrwały — ma skłonność do wybiegów, okazuje się dyplomatą już w młodości. Kazanowski, płochy, pochlebca, zazdrosny o serce Władysława i wpływy, ambitny, lekkomyślny, tak, że go o podłość posądzać można, nie chce jednak mieć na sumieniu ni hańby cudzej, ni śmierci. Najsłabiej odmalowany został Władysław: miękki, poszeptom pochlebnym uległy, chciałby się czemś odznaczyć i na własną rękę coś przedsięwziąć, ale krętych ku temu dróg używa; uciska go powaga i władza Chodkiewicza; stąd gotów na szalony zamiar zdobywania Moskwy z garstką wojska koronnego, któremu dowodzi obożny, Marcin Kazanowski.

Kompozycya „Dworu królewicza Władysława“ jest udatną; akcya idzie dość żywo, interes utrzymany do końca, efekty dramatyczne silne i należycie skupione; dykcya jędrna, wolna od rozwlekłości, trafnych zwrotów dużo.

Ten charakter utworu pozwala mi dołączyć tutaj wzmiankę o trzech jeszcze innych, w których nie polityka, nie wypadki, ale rysunek charakterów i rozwinięcie pewnych poglądów główne mają znaczenie. Mam tu na myśli „Kniaźnina“, „Kopernika, oraz „Długosza i Kallimacha“.

„Kniaźnin“ (z r. 1869) miał być pięcioaktowym dramatem; przechowały się z nich trzy tylko i to nie całe. Cicha, czysta, a odwzajemniona miłość poety do księżniczki Maryi, mającej wyjść z rachuby politycznej za księcia Ludwika Wirtemberskiego, dała sposobność Szujskiemu do nakreślenia kilku dobrze obmyślanych charakterów i paru scen interesujących. Szlachetny, rzewny, pełen godności Kniaźnin; wesoły, żartobliwy, ale nie mniej szlachetny Zabłocki; błyskotliwy, sofistycznie wymowny, dowcipny Trembecki; pieczeniarz usłużny, traktowany jak rezydent, Józef Szymanowski — przedstawiają różne odcienie stosunku poetów do dworu puławskiego, protegującego literaturę i literatów. Książę Adam, dowcipniś, drwiarz, ugrzeczniony z pozoru dla wszystkich, zimny w duszy, choć prawi ładnie o uczuciach, lubiący pochlebstwa, kpi otwarcie, nawet wobec córki,

z przyszłego swego zięcia, zwąc go bydlęciem, dla którego duszę ma wyrobić dopiero dobra, serdeczna, lubiąca marzyć księżniczka. Księżna Izabella, niby sentymentalna, żyjąca sercem, pierwsza właściwie obmyśliła związek z Ludwikiem, a potem udaje, że w sprawach tego rodzaju ona nic nie znaczy.

„Kopernik“ (z r. 1873) to dyalog, w którym ścierają się dawne tradycyjne poglądy z nowemi, a silny katolicyzm wielkiego astronoma ze świtającemi przejawami protestantyzmu w zamiarach wielkiego mistrza krzyżackiego Albrechta, co, zamierzając założyć państwo świeckie, wzywa Kopernika do spółudziału w tej sprawie, za co dostaje ostrą naukę. Entuzyastyczny wielbiciel astronoma, Szwajcar Retyk, zwolennik protestantyzmu, widząc pychę i nikczemność Albrechta, co podburzył, przez zemstę za przykrą odprawę, mieszczan Frauenburga, by w zaimprowizowanem intermedyum wydrwili teoryę obrotu ziemi około słońca, widząc spokój i godność w zachowaniu się Kopernika, składa hołd szczery wielkiemu charakterowi uczonego. Obok tych trzech charakterów, wymienić jeszcze należy szkicowe sylwetki ciasnego fanatyka Ferbera, wyrozumiałego biskupa Gizego i sercem pojmującą duszę swego wuja, Elizy. Wiele tu jest bardzo pięknie wyrażonych myśli, jak między innemi w monologu Kopernika, oburzonego wyciągniętą z jego teoryi przez Albrechta nauką o władaniu siły brutalnej:

Tak! z pełni ducha idzie duchów praca,
Z walk, okupionych krwią serca gorącą,
Strumień kryniczny, co skały przecina;
Tłumy, jak trzoda spragniona, go zmącą,
Brudną kałużą do mistrza powraca,
Że dłoń podnosi i siebie przeklina!
W uczniu, co badań twych owoce chwyta,
W potworne kształty myśl się twoja paczy,
Harmonia swoją dysharmonią zgrzyta!
Na pieniądz wiedzy rzuci się siepaczy
Tłum, rzesza chciwców i łakomców głucha,
Podejmą wszystko — prócz twojego ducha,
Wszystko, prócz twego ku niebiosom lotu.

„Długosz i Kallimach“, ostatnia praca dramatyczna Szujskiego (z r. 1880), to także dyalog w 3-ch aktach, gdzie nie o wypadki chodzi, ale o pewne poglądy religijne, moralne i polityczne. Długosz to wierny syn kościoła, Kallimach — poróżniony z papieżem, wygnaniec; Długosz poważny i surowy, Kallimach — szyderczy, drwiący, lekki; Długosz głosi wyższość ducha nad materyą, Kallimach pragnie niby harmonii ducha i ciała w myśl starożytnej sentencyi: *mens sana in corpore sano*, ale w gruncie rzeczy wyznaje pogląd materyalistyczny, czci siłę, o religię dba mało; są w nim jednak pewne szlachetne popędy, skłania głowę przed charakterem swego spółzawodnika; Długosz uwydatnia znaczenie serca, Kallimach — rozumu. Poglądy te rozwijają się z powodu przybycia do Polski nuncyusza papieskiego, który, niosąc niby gałązkę oliwną w sprawie sporu między

Maciejem Korwinem a Kazimierzem Jagiellończykiem o koronę węgierską, karci króla za wysłanie syna Władysława do Czech. W akcie I-ym królewicze przygotowują się do mów, jakiemi powitać mają kardynała S. Marco. Dwaj starsi (Olbracht — światowiec, Kazimierz — skupiony w sobie, odczuwający silnie upokorzenie narodu przez papieża, lecz religijny) już są pod przewodnictwem Kallimacha; dwaj młodsi (Aleksander — butny, Zygmunt — rozważny) zostają jeszcze pod opieką Długosza. Starsi napisali mowy z wyrzutami; młodsi z uznaniem powagi kościoła; Długoszowi nie podobały się mowy tamtych, ale król i królowa pochwałami je obdarzyli. W akcie II-im odmalował poeta przyjęcie nuncyusza, robiącego wymówki za słowa królewiczów starszych; król oburzenie swoje powściąga, bo „tych prawd tylko nie lubi, co mają w odwodzie siłę“. Królowa po odejściu kardynała wypowiada, jako córka cesarska, głęboką urazę do niego za jego zachowanie się. Długosz usiłuje odwieść króla od wyprawy na Węgry, ale napróżno. Młody Kazimierz z Dersławem Rytwiańskim i Jasieńskim, mając polecenie udania się na wojnę, prosi o szablę z pod Warny, co króla złemi przeczuciami przejmuje. W akcie III-im porażka Polaków, królewicz osłabiony. Przybywa król z Długoszem. Ze wszęd dochodzą niepomyślne wieści; Kazimierz odstępuje od dalszej walki z Węgrami i śpieszy na Litwę. Kallimach uznaje się zwyciężonym

i znowu dysputuje z Długoszem, który wygłasza swe poglądy na dzieje, jako na szereg walk, toczonych przez ludzi z prawami bożemi, które przecież w końcu zwyciężyć muszą wraz z tymi, co je popierali:

Nie zginie, kto był mędrcem, zbawcą lub prorokiem,
Nie zginie, co myśl ludzka skrzydłami rozpięta
Zdobyła; praca żadna i cnota nie zginie,
Ale w każdej tej myśli, natchnieniu i czynie
Prawd jego (t. j. Boga) wiecznych święta droga się [wypali;
Chwalić go będzie ludzkość, jak natura chwali.

Buntownicze myśli, „straszne, płomieniste, wbrew Bogu siły zrywające boże", należy poskramiać pokorą, zapomnieniem o sobie, nieżałowaniem siebie, „wyjściem z swego ciała", poświęceniem się dla dobra świata i ojczyzny.

W epilogu — apoteoza Długosza, na cześć którego królewicz Kazimierz wygłasza ładną mowę.

5.

Szujski należał do rzadkiej u nas kategoryi u m y s ł ó w t r a g i c z n y c h. Myśl poważna, głęboko nurtująca wszelkie sprawy i zagadnienia, uczuciowość silna, lecz ześrodkowana, nie lubiąca ani płaczliwości, ani wybuchów, bardzo

wyraźny i wcześnie się objawiający popęd do działania, skrępowany narazie nieprzyjaznemi warunkami ogólnego bytu narodowego, które uszczuplały i zacieśniały pole do rozwinięca sił potrzebne, ból dotkliwy wywoływany wciąż nanowo i potęgowany widokiem klęsk, jakie ponosiło społeczeństwo w przeszłości i teraźniejszości: to wszystko wytwarzało nastrój posępny, lubujący się w widokach grozy i napojony przeczuciami nieszczęść i katastrof; ale zarazem pobudzający do ostrzegania narodu przed strasznemi skutkami jego wad i grzechów.

Chcąc oddziałać na umysły, chcąc je do surowego zastanawiania się nad życiem nakłonić, używał Szujski rozmaitych środków: i historyi i publicystyki i powieści, użył także i formy dramatycznej, którą poczytywał za najdojrzalszy wynik twórczości i za objaw wyzwolenia się z pod czaru pieściwych tonów liry, co usposabiały do marzeń, ale usypiały rozwagę i jasne pojmowanie warunków działania w świecie rzeczywistym.

Z rycerskim animuszem wziął się do wykazywania zgubnych wyników wybujałego i wyuzdanego indywidualizmu, samolubnej ambicyi, rozkiełznanej wolności, nie zważającej na dobro ogólne prywaty. Z natury samego rodzaju poetyckiego, ale także i z usposobienia autora wypadło, że w dramatach branych z dziejów polskich bardzo mało było pogody, szczęścia, potęgi i sławy, a rozpościerały się przeważnie

kiry, klęski, upadki i upokorzenia. Nie był jednakże Szujski pesymistą; nie wybierał naumyślnie samych stron czarnych z historyi, nie wystawiał samych ujemnych charakterów. Jest u niego kilka postaci jaśniejących całym blaskiem siły, energii, rozumu politycznego, cnoty i poświęcenia: Batory, Jan Zamojski, Karol Chodkiewicz, Stanisław Żółkiewski, Floryan Czartoryski, Stefan Czarniecki, a po części także Zygmunt August i Jerzy Lubomirski.

Unikał również potworności; są u niego ludzie źli i ułomni, lecz nie ma prawie demonów zepsucia i znikczemnienia; najczarniejszemi w jego dramatach charakterami są jeno: Beata z Kościeleckich Ostrogska, Maryna Mniszchówna i Krzysztof Grzymułtowski; wszyscy inni obok wad, zdrożnych usposobień, grzesznych zapędów mają przecież jakąś dobrą stronę, nawet w stopniu bardzo wysokim niekiedy.

Z zasady chcąc okiełznać rumaka uczuciowości, nie kładł nacisku na ten czynnik, z wyjątkiem „Halszki“ i „Wallasa“; a z niektórych dramatów wykluczył go, jak widzieliśmy, zupełnie. Nie malował nigdzie scen tkliwych i rzewnych, tam nawet, gdzie one całkowicie byłyby uprawnionemi, jak np. w „Kniaźninie“. Ta powściągliwość uczuciowa i tan brak pewnych w niej tonów odjęły utworom Szujskiego zaletę popularności, szerszego rozpowszechnienia, tak dalece, że nawet „Wallas“, pomimo właściwych sobie wysokich zalet, pomimo wielce interesu-

jącego tematu, nie pozyskał wielkiego rozgłosu, nie stał się książką powszechnie czytaną i przedrukowywaną, na co przecież w zupełności zasłużył[1]).

Wogóle można powiedzieć, że Szujski, mając jasne pojęcie i wielkie poczucie dramatyczności, nie władał, wskutek dobrowolnego tłumienia wybuchów uczuciowych i wskutek rodzaju swojej fantazyi, dostateczną siłą ekspresyi. Nieraz w przeglądzie jego utworów miałem sposobność zaznaczyć, że doskonale pomyślane, bardzo efektowne i potężne kolizye dramatyczne nie wywoływały spodziewanego wrażenia z powodu braku skupienia, ześrodkowania motywów, oraz z powodu niedostatków stylu.

Z początku wadą główną kompozycyi i dykcyi Szujskiego była rozwlekłość i gadatliwość; w dalszym rozwoju talentu swego pozbył się on tej wady, wyrobił sobie dykcyę jędrną i zwięzłą, ale zawsze przemawiał nią do rozumu więcej niż do serca. Bardzo wiele można z dramatów jego przytoczyć rozumnych i dobrze wyrażonych sentencyj, lecz nie wiele znajdzie się takich wybuchów gwałtownego, tajonego uczucia, jak np. te słowa Chmielnickiego, mówiącego do króla Władysława o krzywdzie przez siebie poniesionej; ma tu na myśli Czaplińskiego:

---

[1]) Towarzystwo nauczycieli szkół wyższych w Galicyi starało się spopularyzować „Wallasa“, wydając go w „Bibliotece dla młodzieży“ wraz z objaśnieniami.

Bo mi jednego, o królu, za mało
Na to, co moje dziecko wycierpiało
I co wycierpiał ja... muszę mieć więcej,
Tysiące, krocie! im więcej, tem lepiéj,
Aż się to niebo napowrót zasklepi,
Które-m rozpaczną nawpół rozdarł dłonią,
Aż bólom moim narody się skłonią.

Nie wiele też znajdzie się takich, jak ten wybuch oburzenia i bólu Władysława IV-go, piętnującego chwiejność i zmienność usposobienia narodu, któremu —

Król wysługiwał się przez żywot cały,
Któremu próżno pieśnie zwycięstw brzmiały,
Któremu próżno mężów szereg długi,
Wielkich, ojczyzny pełniących wysługi,
Przykład dawało, świeciło żywotem!
Próżno! bo zyskać krwawym czoła potem
Nie mogli danku, że dobrego chcieli,
Próżno! bo w marne ziarnka piasku dzieli
Się, co w granitu zrość się winno skały:
Bo biada rękom, co tu pracowały!

Po większej części uczucie — i to nie uczucie miłości w zwykłem znaczeniu tego wyrazu, — przyobleka się w szatę retoryczną i przepojone bywa pierwiastkiem refleksyjnym, który może zyskać uznanie rozwagi, ale nie porwie za sobą serca.

Jakież tedy wniósł Szujski ulepszenia w twórczości dramatycznej u nas? Formy nie udoskonalił; poszukiwał różnych, zatrzymał się na Szekspirowskiej, bardzo swobodnie przerzucającej się

z miejsca na miejsce, która wymagała gieniuszu, ażeby rozproszeniem swojem nie razić. Dykcyi nadał niewątpliwie polot większy, aniżeli ją miała u Korzeniowskiego, lecz lekceważąc dramatyczną wartość stylu Słowackiego, nie skorzystał z tego, co w nim było pięknego i pociągającego.

Do treści zatem głównie odnoszą się zasługi dramatów Szujskiego. Nikt przed nim nie traktował, tak poważnie i z takiem wmyśleniem się w przeszłość, politycznej strony dziejów naszych; nikt nie wydobył z nich w podobnej mierze, jak on, wysoce tragicznych kolizyj, przekonywając, że nie dzieje narodu, nie jego charakter były winny temu, iż nie posiedliśmy arcydzieła tragicznego.

I Szujski nie stworzył arcydzieła; zważał on wprawdzie na artyzm, lecz nie był obdarzony bardzo wysokim talentem twórczym i zbyt jednostronnie pochłaniała go kwestya nauczania społeczeństwa. Ale choć nie był mistrzem dramatu, znacznie przetorował drogi mistrzowi przyszłemu [1]).

---

[1]) Bardzo obszerne streszczenie utworów Szujskiego, wraz z ich oceną, przeważnie trafną, znaleźć można w rozprawie dra Ludomiła Germana: „O dramatach Szujskiego“, drukowanej r. 1888 i 1889 w „Przeglądzie polskim“.

XIV.

Adam Bełcikowski.

1.

Adam Bełcikowski urodził się 24 grudnia 1839 roku w Krakowie, który był jeszcze wtedy stolicą miniaturowej rzeczypospolitej, pod opieką trzech sąsiednich rządów zostającej. Jakkolwiek opieka ta ciążyła na wszystkich instytucyach, zawsze jednak Kraków był jedynym w kraju zakątkiem, gdzie stosunkowo najswobodniej życie narodowe rozwijać się mogło, gdzie administracya, sądownictwo i szkoła w duchu i języku ojczystym były prowadzone. Przejawy wprawdzie tego swobodniejszego rozwoju nie ukazywały się zbyt często; czasopiśmiennictwo, po kilku latach żywszego ruchu, zamierało, dając słabe znaki życia w „Zbieraczu“, „Rozmaitościach literackich“, „Dwutygodniku literackim“ i tym podobnych krótkotrwałych wydawnictwach; książki naukowe drukowały się również rzadko, ale pomiędzy niemi znajdowały się takie, jak Historya literatury polskiej Michała Wiszniewskiego. Atmosfera więc duchowa malutkiej rzeczypospolitej sprzyjała za-

miłowaniom naukowym i literackim, ułatwiała nabycie wiedzy, zwłaszcza w zakresie spraw krajowych.

Pierwszym nauczycielem Bełcikowskiego był ojciec, który chociaż nie posiadał wyższego uniwersyteckiego wykształcenia, lubił książki i muzykę, zbierał i przepisywał starannie pieśni narodowe. Skromna jego biblioteczka domowa, z powieści, romansów i dzieł historycznych głównie złożona, którą w przeciągu paru lat Adaś co do jednej książki przeczytał; jakoteż teatr, w którym w najmłodszych swych latach prawie stałym bywał gościem, bardzo wcześnie podsycać zaczęły w dziecku skłonności do zajęć i zabaw umysłowych. Szkoła jej nie przytłumiła, gdyż pierwsze lata nauki szkolnej Bełcikowskiego przypadły na okres silnego wrzenia umysłów w całej Europie, a zarazem i w Krakowie. Wprawdzie rzeczpospolita krakowska już istnieć przestała; wcielono ją do cesarstwa austryackiego; ale niebawem nadszedł rewolucyjny rok 1848, który tyle świetnych budził wszędzie nadziei, lubo ich nie urzeczywistnił. Lecz nawet po stłumieniu ruchu, w Krakowie przez lat trzy jeszcze (do r. 1851) w szkołach przetrwał wykład czysto polski. Nauki początkowe pobierał Bełcikowski w szkole wydziałowej u ś. Barbary, a gimnazyalne u ś. Anny.

W gimnazyum ś. Anny wprowadzono r. 1851 do wykładu język niemiecki, ale tylko częściowo. Religia, język polski z zasady, a mate-

matyka, mineralogia i botanika ze względów wyjątkowych były dawane, jak poprzednio, po polsku. Jakie rozporządzenie to skutki pociągnęło za sobą, opowiada Stanisław Tarnowski, który w tym czasie mniej więcej w tem gimnazyum kończył nauki: „Po niemiecku umieliśmy wszyscy — powiada on — czytaliśmy, tłomaczyli, pisali zadania, mogli się rozmówić; ale w tym języku się uczyć, myśleć, odpowiadać nie potrafił żaden i poprostu uczyliśmy się z książek całej lekcyi na pamięć, żeby módz jako tako odpowiedzieć. O tem, co w tej lekcyi było, o tem żeby ją rozumieć i umieć naprawdę, nie było prawie mowy, nie było na to czasu, bo cały trzeba było na to poświęcić, żeby tę nieszczęśliwą lekcyę wybębnić po niemiecku. W siódmej klasie było nam zawsze równie przykro, niechęć do narzuconego języka nie ustawała, tylko rosła, ale było już cokolwiek lżej; nabrało się tyle przynajmniej wprawy, że tylko niektóre frazesy z książki zatrzymywało się dosłownie w pamięci, a między to wstawiało się już własne, jakie Pan Bóg dał, a chwilowa inspiracya podsunęła. Profesorowie rozumieli oczywiście nasze położenie, prawdziwie rozpaczliwe, i byli względni, ale profesor języka niemieckiego nigdy nas przebłagać i ująć nie potrafił“ [1]).

[1]) Stanisław Tarnowski: „Szujskiego lata szkolne“, 1885. Dalsza charakterystyka nauczycieli gimn. ś. Anny oparta na słowach tegoż pisarza, który sam szkołę tę przebył.

Profesorem języka niemieckiego był ks. Eugieniusz Janota, Ślązak rodem, a Polak uczuciem, który to uczucie studentem będąc krzewił na Ślązku, za co dostał się do więzienia. Wyszedłszy z niego, został księdzem bez powołania. Umysł jego zajmowały najogólniejsze filozoficzne zagadnienia bez ładu, urywkowo. Ta mieszanina najróżnorodniejszych rzeczy przebijała się i w jego wykładach, zaczynanych często, niekończonych nigdy. Ani uczyć młodzieży ani z nią postępować nie umiał. Inni nauczyciele mieli swoje śmieszności i słabostki, ale ogólnie byli lubieni, z powodu dobroci serca. Takim był profesor religii, ks. Jan Staroniewicz z pozoru surowy, a w gruncie miękki; chętnie dopomagał on na migi uczniom egzaminowanym wobec inspektora, przybierając minę sprytną, drwiącą; takim był nauczyciel matematyki Ignacy Gralewski, co drżał, żeby uczniowi nie zadać pytania, na któreby ten odpowiedzieć nie potrafił. Dzielnym profesorem łaciny i greczyzny, lubo pod względem pojęć estetycznych zacofanym, był Andrzej Oskard. Dyrektorem, a oraz nauczycielem mineralogii i botaniki, umiejącym trzymać uczniów w rygorze, był Ludwik Klemensiewicz. Najbardziej zaś lubiono, najwięcej podziwiano Zygmunta Sawczyńskiego, wykładającego historyę powszechną i literaturę polską. Urokiem wymowy, szerokiemi na miarę uniwersytecką przykrojonemi poglądami, a wreszcie powierzchownością miłą i starannie według osta-

tniej mody przybraną czarował on po prostu młodzież, chociaż zrażał niektórych uszczypliwemi żartami.

Ukończywszy gimnazyum ś. Anny w r. 1859, wstąpił zaraz Bełcikowski na wydział filozoficzny uniwersytetu jagiellońskiego.

Pod naciskiem niepowodzeń w wojnie włoskiej, Austrya musiała się powoli wyrzekać systemu gnębienia narodowości, w skład jej wchodzących, i robić coraz większe na rzecz ich ustępstwa. Stąd i w uniwersytecie krakowskim duch i język niemiecki nie miał już wówczas tego bezpodzielnego władztwa co po r. 1850. Historyę polską zaczął wykładać w języku ojczystym, lubo w kierunku arcylegitymistycznym, Antoni Walewski, a dzieje literatury polskiej Karol Mecherzyński. Wpływ obu tych profesorów na przekonania studentów oddziaływał tylko chyba w ten sposób, że budził umysły ich do opozycyi. Poglądy monarchiczno-legitymistyczne Walewskiego w republikańsko nastrojonych młodzieńcach nie mogły znaleźć odgłosu; a zapatrywania Mecherzyńskiego, dla którego najznakomitszym poetą nowożytnym był Brodziński, wśród budzących się właśnie wtedy nietylko sympatyj, ale i uwielbień dla Słowackiego, musiały się wydawać przestarzałemi, trącącemi nieco myszką pseudo-klasycyzmu, powszechnie jeszcze na drwiny romantyków wystawionego, gdyż głosy obrońców, twierdzące, że i ten pseudo-klasycyzm miał pewne zalety, odzywały się je-

szcze bardzo nieśmiało, a wychodziły z ust, którym zupełnej prawdomówności przyznać nie było można. Pomimo jednak takiego braku serdecznych węzłów pomiędzy profesorami najbardziej interesujących młodzież przedmiotów a słuchaczami, sam fakt wykładów w języku polskim wpływał ożywiająco na obudzenie zajęcia do dziejów i literatury ojczystej. A gdy przytem i ogólniejsze czynniki oświaty narodowej wprawiały umysły wszystkich w stan gorączkowy, gdy zainteresowanie się sprawami ojczystemi coraz silniejszem się stawało, nic dziwnego, że wytworzyły się w uniwersytecie jagiellońskim warunki sprzyjające więcej może niż kiedykolwiek rozwojowi uzdolnień, uszlachetnieniu serc młodzieży i zapaleniu ich ku celom i zamiarom niepowszednim. A była wtedy właśnie w Krakowie cała grupa różnorodnych talentów zarówno w uniwersytecie, jak w szkole sztuk pięknych. Szujski, Wojciechowski, Piliński, Tarnowski, Bałucki, Lubowski, Grottger, Matejko, Leopolski, Gryglewski: oto nazwiska spółczesnych sobie, niemal rówieśników, którzy się ze sobą spotykali, którzy ze sobą żyli, a w krótszym lub dłuższym przeciągu czasu talentem lub nauką zasłynęli. Wzajemna wymiana myśli, tak różnorodnie uzdolnionych i zatrudnionych umysłów musiała oczywiście nader korzystnie wpływać na ich rozwój i udoskonalenie.

I Adam Bełcikowski, lubo wiekiem od innych młodszy, do tej grupy częściowo należał,

z jej najwybitniejszymi przedstawicielami się przyjaźni i wraz z nim w owczesnym ruchu literackim, który się pod koniec r. 1859. i w Krakowie czuł, bić czynny zaczął brać udział, nie zaniedbując zamiaru uczęszczać do uniwersytetu.

Pierwszą widownią popisów literackich Bełzkowskiego, jak i wielu z jego towarzyszy, było założone przez J. K. Turowskiego w ostatnim kwartale r. 1859 pismo dla zabawy p. n. „Niewiasta", które przetrwało do 5 lutego 1863. Tu Szujski pomieszczał swoje szkice historyczne („Anna Jagiellonka", „Marya Ludwika Gonzaga"). Edward Lubowski pisał o „Maryi Leszczyńskiej", Michał Bełzki podawał „Wykład literatury polskiej" i pierwsze swe kreśli powiastki; Bełzkowski zaś pierwsze swe drukował wiersze.

Niektóre z tych wierszy datą swego powstania sięgały jeszcze pobytu na ławie szkolnej; podznaczone są bowiem r. 1855. 1857. 1859: inne napisane były już w uniwersytecie. Rzecz godna uwagi, że ten, co się w zakresie twórczości poetyckiej miał głównie odznaczyć dramatami, lubo już wtedy posiadał oddawna w rękopiśmie tragiedyę, nie podawał jej przecież do druku, lecz się po raz pierwszy przedstawił ogółowi czytającemu jako liryk i dydaktyk. Treść jego pomysłów obracała się tu w kole, zakreślonem promieniem romantyki. Dużo zachwytów nad przyrodą, trochę niezadowolenia, wywoływanego ustawiczną walką uczucia z zabiegami

świata, wiele westchnień miłosnych i smutków, opiewanie przygód nadzwyczajnych, mających zrobić na czytelniku silne wrażenie: oto główne tematа, z któremi młodzieniec występował w sonetach, romansach, fantazyach i anakreontykach („Potok“ z r. 1855, „Pożegnanie minstrela“ z r. 1857, „Biedny chłopiec“, „Poranek wiosenny“, „Ustawiczna walka“, „Pokusa“ z roku 1862). Oprócz oryginalnych, podawał też w tym kierunku i tłomaczone z Wiktora Hugo („Przy księżycu“) i Byrona („pieśni Harolda do Inezy“) poezye. Ale obok nich nie wahał się próbować sił swych w rodzaju opisowym i dydaktycznym, czem składał dowód, że wpływ profesora Mecherzyńskiego nie przeminął bez skutku, zwłaszcza, iż znajdował potwierdzenie w utworach Mickiewicza. Przepędzenie wakacyj r. 1861 na Podolu i w okolicach Humania uprzytomniło jego pamięci poetę, uwielbianego przez naszego wieszcza ze względu na rymy, i nasunęło mu myśl opiewania znanej z „arcydzieła“ opisowego Zofijówki. Nie zraziła go ta okoliczność, że ogół czytający może już syt był uwielbień, szczodrze tej miejscowości przez Trembeckiego wygłoszonych, bo się młodzian pocieszał i pokrzepiał zdaniem, iż prawdziwie pięknej rzeczy nie zdoła dostatecznie wysławić wieszcz nawet największy:

Jeśli wody w garść weźmiesz, czyż zaginie morze?
Czyliż wszystko stąd zabrał, wyczerpał Trembecki?
Wszak mogę, chociaż w ducha największej pokorze,

Powiedzieć, że ten kapłan poezyi świecki,
Co stracił namaszczenie na magnackim dworze,
Nie wyższy jak ów ślepy rapsodzista grecki,
Po którym jednak tylu dobywało Troi...

Zresztą świadomy jest młody poeta różnicy zachodzącej pomiędzy stanowiskiem poetyckiem owego „świeckiego kapłana poezyi“ a swojem własnem: „On klasyk — dodaje Bełcikowski dla ostatecznego usprawiedliwienia wyboru tematu — inny sztandar godłem walki mojej“. Wyznać wszakże wypadnie, iż ten inny sztandar niezbyt wyraźnie odznaczony został w poemacie. Zewnętrzną formą wyróżnia się wprawdzie nieco „Zofijówka“ Bełcikowskiego od „Zofijówki“ Trembeckiego, gdyż trzynastozgłoskowe wiersze układają się w niej w stance, w traktowaniu opisów niema tej systematyczności co w poematach klasycznych; Bełcikowski bowiem nieraz robi zwroty do własnej twórczości, a opisy szczegółów poprzedzone są przedstawieniem dwojakiego wrażenia, jakiego doznał autor przypatrując się Zofijówce raz na wiosnę, a drugi raz w wilię ś. Jana; — lecz ostatecznie rozluźniona cokolwiek budowa pomieścić musiała z konieczności też same pierwiastki opisowe, co i utwór „kapłana, co stracił namaszczenie na magnackim dworze“. Zastanawiając się nad całością, zastosować można w szczególności to, co autor wypowiedział o świecie, który „lubi odmiany i nosi płaszcz ustawnie nowo nicowany“. Trudno

było bądźcobądź, lubo pod nowym sztandarem, nie wejść na ślady, tak wydatnie przez wielbionego poprzednika wyryte w dziedzinie poezyi opisowej. A jeżelibyśmy chcieli koniecznie odnaleźć tu wpływy romantyczne, jeżelibyśmy chcieli dosłyszeć echa haseł, które się pod „nowym sztandarem“ zrodziły, tobyśmy je odszukać zdołali chyba w tym ustępie, gdzie autor poezyę uczuciową przeciwstawia zachodom i troskom rzeczywistości, wyrzekającej się uczuć a goniącej za złotem:

Industrya, kurs giełdy i ekonomije
Polityczne — to sfery, gdzie żyć nam należy;
Kto na to dotąd ślepy, ten sam się zabije,
Ten krokiem samobójcy ponad przepaść bieży.

Pisze te słowa Bełcikowski z dążnością ironiczną, potępiając spółczesne sobie wyziębienie serc; nie traci przecież nadziei, że poezya na nowo prawa swe wśród ludzkości odzyska; mówi bowiem:

A jednak jeszcze teraz gdzieniegdzie się kryje
W piersiach świeżych choć starych, po sercach mło-
[dzieży
Ta wygnanka ze świata, poezyą zwana,
Co kiedyś znów się zbudzi, większa — uwielbiana!

Z tą wiarą w nieśmiertelność natchnień poetyckich i w potęgę działania ich na ludzi, kończąc „Zofijówkę“ odkłada poeta lutnię, uznając się sługą tylko tej „pani wszechwładnej“ i oczeku-

jąc chwili, w której na nowo ją do rąk weźmie, przybrawszy się, czy to w „chlamydę Sofokla“ czy też w „togę Marona“.

Togi Marona (jeżeli przez nią rozumieć mamy epikę) nigdy podobno nie przywdział Bełcikowski, ale z chlamydą Sofoklesową był już wtedy nieco zaznajomiony, a miał się następnie spoufalić bardzo blizko. Zanim ją jednak na jego barkach ujrzymy, należy nam jeszcze przyjrzeć się mu w innych kostiumach.

Najbliższe chronologiczne, a najbardziej z „Zofijówką“ pokrewne rodzajowo są dwa krótkie utwory opisowe: „Niebo“ i „Noc na popasie podolskim“. Są to starannie wykonane próby krajobrazów, a może raczej wrażeń tylko przez nie wywołanych w duszy podróżnika, przejętego wspomnieniami lektury poetyckiej. Krajobrazy te nie stają jasno przed wyobraźnią czytelnika, co dowodzi, że talentem plastycznym autor ich nie władał dostatecznie; ale też z drugiej strony nie przemijają bez wywołania pewnych uczuć w duszy, co znów zdaje się świadczyć o talencie liryczno-dramatycznym.

Z podróżą też podolską związany jest ściśle list poetycki „Do doktora M.“ w Owsijówce, wyrażający uwielbienie dla bezinteresowności tegoż, zaznaczenie jego biedy, chęć policzenia się do jego przyjaciół, cichy smutek z zawiedzionych marzeń, a wreszcie pełne wyrozumiałości i rezygnacyi zdanie o losie ludzi zasłużonych na świecie. Wprawdzie głuchy step, oto-

czony błotem, obfitym pokryty bodiakiem, zdaje się mówić do doktora w Owsijówce: takiem szczęściem „darzę tych, którym w ich młodości ciasno na mym globie, co iskrę wyższych dążeń pielęgnują w sobie, coby chcieli rozrzucić to zgubne zarzewie po całej mej przestrzeni“, — to jednak poeta wyszukuje dla doktora tego pociechę, że powoli zasługi jego uznane i uczczone zostaną:

I niech ci ta świadomość zapewnieniem będzie,
Że choć źle w świecie, ale nie zawsze, nie wszędzie;
Że choć uznanie ludzkie bardzo opieszałe,
Lecz im późniejsze, większą przynosi nam chwałę,
Że chociaż mało cenić nawykł świat zasługi,
W czém ci jeden zawini, odwdzięczy ci drugi.

Tęż wyrozumiałość, tenże spokój w przedstawieniu i ocenie o wiele boleśniejszej sytuacyi znajdujemy także w poemacie Bełcikowskiego p. n. „Serafina“. Przedmiotem tego dyalogu dramatycznego w 4-ch scenach, różnorodnemi wierszami napisanego, w formie całkiem idealistycznej, jest zobrazowanie strasznego zawodu artysty. Samotną, marzącą, o swojej piękności przekonaną, a więc zalotną Serafinę pozyskuje sobie rzeźbiarz Spirydyon, kocha ją głęboką, ale nie wybuchową miłością, wykuwa według niej posąg, który oglądają: „obojętni, znawca zarozumiały, książę pyszałkowaty, malarz i poeta obaj zazdrośni, co pierwsi w duszę Serafiny zasiewają ziarno próżności, nęcąc obietnicą życia

wśród hołdów i tryumfów; wreszcie uprowadza ją Polys, wyobraziciel świata żądz i uciech. Spirydyon żegna swój ideał łzą i przepowiada Serafinie, że się w pogoni za rozkoszą i oklaskami zawiedzie; sam zaś zamierza otrząsnąć się z bólu, przerzucić tę jedną kartę z dziejów życia od łez wilgotną, sięgnąć po inne kwiaty, choćby cierniem zbrojne, byle tylko wypełnić „powinność"; obiecuje sobie, że serce nie zdradzi trwogi, choćby pękać miało w piersi, gdyż — jak powiada —

. . . . . Nie sztuka żyć, gdy szczęście sprzyja.
Kto nie dojdzie do jadu, goryczy nie spija,
Ten spełnił kielich życia tylko do połowy,
Ten nie godzien po wieniec nachylić swej głowy...

W Spirydyonie widzimy tedy przetwarzający się już ideał romantyczny artysty: miłość go nie zabija, ani tłumi w nim iskier natchnienia, obudza tylko męską energię i świadomość zadania życiowego, które nie na użyciu tylko chwil szczęśliwych polega. Ale bo też i jego uczucie nie należy do rodzaju wulkanicznych, trawiących i niszczących wszelkie pierwiastki rozumowe i charakterowe. Wypowiadając stan swego serca przed Serafiną, Spirydyon mówi:

Me serce nie jest kipiącym wulkanem,
Ni purpurowem na zachodzie słońcem,
Ni morzem groźną burzą rozhukanem,
Ni bożej pomsty na niebiosach gońcem.

To lampa z alabastru, w której łonie
Świeci się płomień jasny, choć żałobny,
Co nigdy żarem pochodni nie płonie,
Płomień do gwiazdy na niebie podobny.

Zapamiętajmy tę charakterystykę, gdyż podobnym do owego bohatera, Spirydyona, pod względem stopnia natężenia uczuciowości jest sam autor poematu.

* * *

W tym samym r. 1863, kiedy „Zofijówka“ i „Serafina“ wyszły z druku p. n. „Dwa poemata“ (Kraków, nakładem autora, str. 85), Bełcikowski ukończył wydział filozoficzny uniwersytetu jagiellońskiego i zaczął się przygotowywać do egzaminów doktorskich. W ciągu tych przygotowań zarząd Szkoły Głównej w Warszawie ogłosił roku 1864 konkurs dla wywołania współzawodnictwa w sprawie obsadzenia wakującej jeszcze wtedy katedry historyi literatury polskiej. Ponieważ Bełcikowski głównie się wtedy zajmował studyami historyczno - literackiemi, powziął więc myśl współubiegania się o katedrę i w tym celu napisał na oznaczony przez Szkołę Główną temat rozprawę o Reju. Rozstrzygnięcie konkursu przeciągnęło się dość długo, do czego przyczyniła się najwięcej ta okoliczność, że jedyna rozprawa, jaka uzyskała uznanie sędziów konkursowych, była utworem

młodzieńca, co niedawno opuścił ławy uniwersyteckie i w literaturze nazwiska jeszcze nie miał. Załatwiono wreszcie sprawę katedry historyi literatury polskiej w ten sposób, iż poza konkursem mianowano profesorem znanego od lat wielu krytyka, Aleksandra Tyszyńskiego, Bełcikowskiego zaś zawezwano w r. 1866 na docenta prywatnego z tą perspektywą, że po pewnym przeciągu czasu będzie mógł otrzymać posadę etatową. Tyszyński rozpoczął swe wykłady 1 października, Bełcikowski zaś 22 listopada 1866 r. Ponieważ Tyszyński miał objąć w swych prelekcyach całość rozwoju literatury polskiej od najdawniejszych czasów, Bełcikowskiemu wypadło wybrać jakiś okres pojedyńczy, ażeby go przedstawiać w sposób wyczerpujący i specyalny; wybrał on najmniej opracowany i najwięcej lekceważony wiek XVII. Wykłady o literaturze tego okresu musiały być oczywiście nadzwyczaj pracowite. Rzeczą było całkiem naturalną, iż 28-letni literat nie mógł znać, z poprzednich szczegółowych studyów, piśmiennictwa, które po części słusznie za najmniej ponętne dla umysłów dzisiejszych uchodziło; musiał zatem, chcąc się sumiennie z zadania swego wywiązać, sam najprzód w bibliotece wystudyować każdą lekcyę, musiał się dobrze douczać przedmiotu, który miał wykładać. Stąd wynikło, że poglądy ogólne, szeregowanie zjawisk poszczególnych w grupy, zarysowywanie tła historycznego ustępowało miejsca rozbio-

rom szczegółowym i biografiom pojedyńczych osobistości. Bełcikowski rozumiał bardzo dobrze, jak należało wykład dziejów literatury prowadzić, lubo nie znał jeszcze wtedy, jak się zdaje, poglądów i metody H. Taine'a; wiedział o ścisłym związku literatury z życiem narodowem i o wpływie piśmiennictw obcych na nasze, ale niepodobna mu było robić dwu rzeczy naraz: studyować autorów i dokonywać uogólnień wymagających dokładnej znajomości całego rozwoju cywilizacyjnego w oznaczonym okresie czasu. Wolał więc zrobić rzecz jedną, przedstawić szereg studyów nad pisarzami — i zrobił dobrze, gdyż zamiast wątpliwej wartości zapatrywań ogólnych dał słuchaczom wiadomości faktyczne, pewne, przez siebie samego zbadane, zbogacił zatem skarbnicę naszej wiedzy specyalnej i zachęcił do studyów samoistnych nad chwilą rozwoju najmniej zbadaną.

Ten atoli monograficzny sposób przedstawiania dziejów literatury nie mógł ku sobie pociągać wielkiej liczby słuchaczów Szkoły Głównej, którzy spragnieni byli poglądów ogólnych. Wykład Bełcikowskiego był jasny, wolny od wszelakich naleciałości retorycznych, w niczem nie ubiegał się za popisem, nauczał, ale nie pociągał, ani porywał. Zyskał on sobie niewielką grupę zwolenników, którzy pilnie na lekcye uczęszczali, lecz rozgłosu w Szkole Głównej nie miał. Zresztą prelekcye jego były przeznaczone głównie dla 3-go i 4-go kursu na wydziale filo-

logiczno-historycznym, a zatem dla najmniej licznej garstki studentów, gdy tymczasem wykłady Tyszyńskiego, jako ogólniejsze, miały powab nietylko dla jednego, ale dla wszystkich wydziałów.

Prelekcye Bełcikowskiego w Szkole Głównej trwały tylko jeden rok akademicki (1866/7). Zapowiadane już wtedy zmiany w tej instytucyi, a mianowicie przekształcenie jej na uniwersytet z językiem wykładowym rosyjskim, odebrały mu nadzieję wszelkich nadal widoków. W początku r. 1868 opuścił więc Warszawę i wrócił do Krakowa. Przez r. 1869 pełnił obowiązki zastępcy nauczyciela w jednem z gimnazyów lwowskich; w następnym zaś znowu się habilitował jako docent historyi literatury polskiej w uniwersytecie jagiellońskim. Ale i tutaj widoki na przyszłość zostały dla niego wkrótce zamknięte, kiedy mianowicie drugiego docenta historyi literatury polskiej, Stanisława Tarnowskiego mianowano profesorem zwyczajnym tego przedmiotu. Odtąd przez lat kilka miewał wykłady z historyi literatury powszechnej dla kobiet w Muzeum techniczno-przemysłowem dra Adryana Baranieckiego. W r. 1876 został urzędnikiem w bibliotece jagiellońskiej i na tej posadzie do dziś dnia pracuje. Głównem zaś zajęciem przez cały ciąg działalności nauczycielskiej i urzędniczej była i jest uprawa pilna kilku zagonów niwy literackiej.

2.

Podczas oczekiwania na rozstrzygnięcie konkursu Szkoły Głównej Bełcikowski pisał w dalszym ciągu wiersze, jak i za czasów uniwersyteckich. Umieszczał je po większej części w „Dzienniku literackim“ wychodzącym we Lwowie, a skupiającym, jak poprzednio tak i wówczas, siły literackie galicyjskie. Tłomaczył Byrona („Pierwszy pocałunek“ Nr. 51 z r. 1865), pisał erotyki, skarżąc się, że nie może znieść obojętności („Prośba“ tamże), marzył o „wiecznym spokoju“ w grobie, nie dbając zbytecznie o to, czy tam znajdzie nicość czy też życie nowe, „westchnieniem ducha“ wszelako wznosił się do Boga, w bardzo ładnych wierszach dumał „Nad potokiem“:

Po kamieniach się potok rozlewa,
Nad potokiem zadumany stoję...
Szumi ciągle fala hałaśliwa
I bez końca snuje srebrne zwoje.

Nurt za nurtem mą duszę porywa —
Dusza w potok myśli się zamienia,
Serce pieśnią melodyjną śpiewa,
Wtórząc szmerom płynącym strumienia.

Zabierał się też wówczas do przywdziania jeżeli nie togi Marona to przynajmniej Polowskiego kontusza. Znamy mianowicie początek pieśni II-iej „Młodość pana naczelnika“ („Dzien-

nik liter. 1865, Nr. 53), w którym opowiedział o miłości Kościuszki do Ludwiki na dworze marszałka. Epiczna strona nie przedstawia tu zalet zwracających na siebie uwagę; charakterystycznym jest natomiast ustęp, w którym za pośrednictwem szeregu porównań starał się uwydatnić powab miłości:

Trzebaby zebrać wszystkie barwy tęczy,
Napełnić język tony anielskiemi,
Posłuchać śpiewu, którym słowik jęczy,
Tchnąć w siebie zapach wszystkich kwiatów ziemi,
Widzieć raz światłość, co z ust boskich pała,
Gdy duch wlewają w ciało śmiertelnika:
Wtedyby może i pieśń wyśpiewała,
Jakie uczucie dwa serca przenika,
Gdy Bog je łączy w pragnieniach czystości,
Gdy żyją pierwszem westchnieniem miłości.

W tym ustępie złożył Bełcikowski najgorętsze swe wyznanie w duchu romantycznym, tak znowu jak w innym utworze „Śpiew komarów“ („Dzien. lit. 1865, Nr. 52) pozwolił najswobodniej pobujać wyobraźni. Pomysł polega na tem, że komary kąsają panienkę, w której sercu fałsz, żeby zeszpecona bąblami nie mogła nazajutrz pójść do kościoła. Wykonanie całości było słabe zabrakło autorowi lekkości i świeżości w przeprowadzeniu i odmalowaniu myśli, ale strofa początkowa, obrazująca lekki lot komarów, świadczy, że polotność fantazyi chwilowo przynajmniej i na niewielką skalę należała również do zasobów twórczych poety:

Lecimy tłumem
Z brzękiem i szumem,
Jak dworska w galonach parada,
Jak jakobinów gromada.
Kto w drodze stanie,
Żądłem dostanie,
Lub najmniej nóżką po nosie.
Lecimy, płyniemy
W gwarnym rozgłosie,
W słońca promienistej tęczy...
Przed nami, za nami
I brzmi i brzęczy
Szum, szum, szum, szum,
Lecimy — płyniemy — wy wszyscy nam z drogi!
Zalejem jak lawa, jak ogień was srogi
Pokłujem, pokolem — i w nogi i w nogi
Szum, szum, szum, szum...

Lecz obok tych romantycznych wycieczek w krainy marzeń i wyobraźni, obok tego swobodnego fantazyowania, pojawia się, niemal równocześnie, u Bełcikowskiego nuta zupełnie inna, świadcząca, że w duszy młodego poety tak jak w duszy znacznej części młodzieży ówczesnej budziło się pojęcie potrzeby zmiany dotychczasowych marzycielskich urojeń na poważne i trzeźwe zastanowienie się nad groźnem położeniem narodu. Z nastroju romantycznego przechodzimy w pozytywny; żądamy i dobijamy się prawdy, chociażby jaknajsmutniejszej, bylebyśmy tylko mogli poznać istotne warunki życia, bylebyśmy weszli na tory, które nas mają zaprowadzić ku ideałom, mogącym się urzeczywistnić. Nastaje w umysłach pragnienie skoja-

rzenia tego, co romantyzm rozdzielał stanowczo t. j. twardej rzeczywistości z piękną, pociągającą poezyą, a w urzeczywistnieniu tego pragnienia zachodzą, rzecz naturalna, różne poglądy, czasami przeczące napozór samej poezyi i wykluczające ją jakoby z rzetelnych życia czynników. Bełcikowski stał się jednym z najwcześniejszych rzeczników tego zwrotu umysłowego, który zamiast czucia stwarzającego nowe światy stawiał wagę rozsądku dla zmierzenia rzeczy istniejących. W „Dzienniku literackim“ z r. 1865 (Nr. 54) pomieścił on wiersz p. n. „Rzeczywistość“, będący wyrazem zmiany zaszłej w umyśle autora i wielu, bardzo wielu jemu spółczesnych. Odtworzywszy najprzód ten stan wysokiego napięcia serc i wyobraźni, w jaki wprawiały je wieszczby poetów, wyznaje, iż spadł z tych wymarzonych szczytów, lecz nie upadł, tylko mocno stanął na ziemi:

Lecz jak kiedyś zatopić chciałem całą duszę
W nadziemskich ułudzeń zdroje,
Jak wszystko szczęście i wszystkie katusze
W powietrznych regionach z sobą się ścierały;
Tak dziś roztwieram ramiona
Jak dwa zrąby twardej skały,
Rzucam się na wzburzony prąd życia powodzi
I płynę przeciw niemu — czy mię w piersi godzi,
Czy mię na dół chce ściągnąć fala zapieniona...
Lecz jak kiedyś ułudą malowane kwiaty,
Tak dzisiaj mocno kocham prawdę nagą...

Złudzeń poeta nie żałuje, żałuje raczej tego,

iż niegdyś „zaślepionym był ich niewolnikiem; gdyż w obliczu prawdy widzi większy powab, niż w najświetniejszem malowidle ułudy:

Dopóki jestem tylko śmiertelnikiem,
Nie chcę patrzyć za gwiazdą — na ziemi zostanę,
Tu będę szukał szczęścia: goił każdą ranę,
Tu chcę wodzić ciekawym i czującym wzrokiem,
Tu serce moje uwięzę,
Tu myśli moje usidlę,
Niechaj zbadają wszystko, co ich wzrok dosięże,
Niechaj moje uczucie wszystkich bólów dozna,
Niech wszystkich ziem rozkosze pozna,
Niech moja dusza, jakby dźwięczne echo,
Ozwie się każdym świata smutkiem czy pociechą!

Po tem oświadczeniu chęci podzielania doli wszystkich ludzi, bez wyniosłego wyróżniania się, a tem mniej bez lekceważenia i pogardy dla ziemi i jej spraw, poeta apostrofuje rzeczywistość i prawdę tak, jak dawniej apostrofowano marzenie i natchnienie:

Rzeczywistości! w twoje rzucam się objęcie,
Prawdo! dotrzymam tobie wiary święcie.
Wy, jak dwie życia mistrzynie,
Bądźcie mi gwiazdą przewodnią,
Niech każdy krok, który uczynię,
Oświecon będzie waszą pochodnią!

Następnie, ze świadomością rzecznika nowego nastroju, zwraca się do poetów, co się przed rzeczywistością wzdrygają, przeklinając tego, co jej znaczenie podnosi, i upomina ich, ażeby

logiczno-historycznym, a zatem dla najmniej licznej garstki studentów, gdy tymczasem wykłady Tyszyńskiego, jako ogólniejsze, miały powab nietylko dla jednego, ale dla wszystkich wydziałów.

Prelekcye Bełcikowskiego w Szkole Głównej trwały tylko jeden rok akademicki (1866/7). Zapowiadane już wtedy zmiany w tej instytucyi, a mianowicie przekształcenie jej na uniwersytet z językiem wykładowym rosyjskim, odebrały mu nadzieję wszelkich nadal widoków. W początku r. 1868 opuścił więc Warszawę i wrócił do Krakowa. Przez r. 1869 pełnił obowiązki zastępcy nauczyciela w jednem z gimnazyów lwowskich; w następnym zaś znowu się habilitował jako docent historyi literatury polskiej w uniwersytecie jagiellońskim. Ale i tutaj widoki na przyszłość zostały dla niego wkrótce zamknięte, kiedy mianowicie drugiego docenta historyi literatury polskiej, Stanisława Tarnowskiego mianowano profesorem zwyczajnym tego przedmiotu. Odtąd przez lat kilka miewał wykłady z historyi literatury powszechnej dla kobiet w Muzeum techniczno-przemysłowem dra Adryana Baranieckiego. W r. 1876 został urzędnikiem w bibliotece jagiellońskiej i na tej posadzie do dziś dnia pracuje. Głównem zaś zajęciem przez cały ciąg działalności nauczycielskiej i urzędniczej była i jest uprawa pilna kilku zagonów niwy literackiej.

2.

Podczas oczekiwania na rozstrzygnięcie konkursu Szkoły Głównej Bełcikowski pisał w dalszym ciągu wiersze, jak i za czasów uniwersyteckich. Umieszczał je po większej części w „Dzienniku literackim“ wychodzącym we Lwowie, a skupiającym, jak poprzednio tak i wówczas, siły literackie galicyjskie. Tłomaczył Byrona („Pierwszy pocałunek“ Nr. 51 z r. 1865), pisał erotyki, skarżąc się, że nie może znieść obojętności („Prośba“ tamże), marzył o „wiecznym spokoju“ w grobie, nie dbając zbytecznie o to, czy tam znajdzie nicość czy też życie nowe, „westchnieniem ducha“ wszelako wznosił się do Boga, w bardzo ładnych wierszach dumał „Nad potokiem“:

Po kamieniach się potok rozlewa,
Nad potokiem zadumany stoję...
Szumi ciągle fala hałaśliwa
I bez końca snuje srebrne zwoje.

Nurt za nurtem mą duszę porywa —
Dusza w potok myśli się zamienia,
Serce pieśnią melodyjną śpiewa,
Wtórząc szmerom płynącym strumienia.

Zabierał się też wówczas do przywdziania jeżeli nie togi Marona to przynajmniej Polowskiego kontusza. Znamy mianowicie początek pieśni II-iej „Młodość pana naczelnika“ („Dzien-

nik liter. 1865, Nr. 53), w którym opowiedział o miłości Kościuszki do Ludwiki na dworze marszałka. Epiczna strona nie przedstawia tu zalet zwracających na siebie uwagę; charakterystycznym jest natomiast ustęp, w którym za pośrednictwem szeregu porównań starał się uwydatnić powab miłości:

Trzebaby zebrać wszystkie barwy tęczy,
Napełnić język tony anielskiemi,
Posłuchać śpiewu, którym słowik jęczy,
Tchnąć w siebie zapach wszystkich kwiatów ziemi,
Widzieć raz światłość, co z ust boskich pała,
Gdy duch wlewają w ciało śmiertelnika:
Wtedyby może i pieśń wyśpiewała,
Jakie uczucie dwa serca przenika,
Gdy Bog je łączy w pragnieniach czystości,
Gdy żyją pierwszem westchnieniem miłości.

W tym ustępie złożył Bełcikowski najgorętsze swe wyznanie w duchu romantycznym, tak znowu jak w innym utworze „Śpiew komarów“ („Dzien. lit. 1865, Nr. 52) pozwolił najswobodniej pobujać wyobraźni. Pomysł polega na tem, że komary kąsają panienkę, w której sercu fałsz, żeby zeszpecona bąblami nie mogła nazajutrz pójść do kościoła. Wykonanie całości było słabe zabrakło autorowi lekkości i świeżości w przeprowadzeniu i odmalowaniu myśli, ale strofa początkowa, obrazująca lekki lot komarów, świadczy, że polotność fantazyi chwilowo przynajmniej i na niewielką skalę należała również do zasobów twórczych poety:

Lecimy tłumem
Z brzękiem i szumem,
Jak dworska w galonach parada,
Jak jakobinów gromada.
Kto w drodze stanie,
Żądłem dostanie,
Lub najmniej nóżką po nosie.
Lecimy, płyniemy
W gwarnym rozgłosie,
W słońca promienistej tęczy...
Przed nami, za nami
I brzmi i brzęczy
Szum, szum, szum, szum,
Lecimy — płyniemy — wy wszyscy nam z drogi!
Zalejem jak lawa, jak ogień was srogi
Pokłujem, pokolem — i w nogi i w nogi
Szum, szum, szum, szum...

Lecz obok tych romantycznych wycieczek w krainy marzeń i wyobraźni, obok tego swobodnego fantazyowania, pojawia się, niemal równocześnie, u Bełcikowskiego nuta zupełnie inna, świadcząca, że w duszy młodego poety tak jak w duszy znacznej części młodzieży ówczesnej budziło się pojęcie potrzeby zmiany dotychczasowych marzycielskich urojeń na poważne i trzeźwe zastanowienie się nad groźnem położeniem narodu. Z nastroju romantycznego przechodzimy w pozytywny; żądamy i dobijamy się prawdy, chociażby jaknajsmutniejszej, bylebyśmy tylko mogli poznać istotne warunki życia, bylebyśmy weszli na tory, które nas mają zaprowadzić ku ideałom, mogącym się urzeczywistnić. Nastaje w umysłach pragnienie skoja-

rzenia tego, co romantyzm rozdzielał stanowczo t. j. twardej rzeczywistości z piękną, pociągającą poezyą, a w urzeczywistnieniu tego pragnienia zachodzą, rzecz naturalna, różne poglądy, czasami przeczące napozór samej poezyi i wykluczające ją jakoby z rzetelnych życia czynników. Bełcikowski stał się jednym z najwcześniejszych rzeczników tego zwrotu umysłowego, który zamiast czucia stwarzającego nowe światy stawiał wagę rozsądku dla zmierzenia rzeczy istniejących. W „Dzienniku literackim“ z r. 1865 (Nr. 54) pomieścił on wiersz p. n. „Rzeczywistość“, będący wyrazem zmiany zaszłej w umyśle autora i wielu, bardzo wielu jemu spółczesnych. Odtworzywszy najprzód ten stan wysokiego napięcia serc i wyobraźni, w jaki wprawiały je wieszczby poetów, wyznaje, iż spadł z tych wymarzonych szczytów, lecz nie upadł, tylko mocno stanął na ziemi:

Lecz jak kiedyś zatopić chciałem całą duszę
W nadziemskich ułudzeń zdroje,
Jak wszystko szczęście i wszystkie katusze
W powietrznych regionach z sobą się ścierały;
Tak dziś roztwieram ramiona
Jak dwa zręby twardej skały,
Rzucam się na wzburzony prąd życia powodzi
I płynę przeciw niemu — czy mię w piersi godzi,
Czy mię na dół chce ściągnąć fala zapieniona...
Lecz jak kiedyś ułudą malowane kwiaty,
Tak dzisiaj mocno kocham prawdę nagą...

Złudzeń poeta nie żałuje, żałuje raczej tego,

iż niegdyś „zaślepionym był ich niewolnikiem; gdyż w obliczu prawdy widzi większy powab, niż w najświetniejszem malowidle ułudy:

Dopóki jestem tylko śmiertelnikiem,
Nie chcę patrzyć za gwiazdą — na ziemi zostanę,
Tu będę szukał szczęścia: goił każdą ranę,
Tu chcę wodzić ciekawym i czującym wzrokiem,
Tu serce moje uwięzę,
Tu myśli moje usidlę,
Niechaj zbadają wszystko, co ich wzrok dosięże,
Niechaj moje uczucie wszystkich bólów dozna,
Niech wszystkich ziem rozkosze pozna,
Niech moja dusza, jakby dźwięczne echo,
Ozwie się każdym świata smutkiem czy pociechą!

Po tem oświadczeniu chęci podzielania doli wszystkich ludzi, bez wyniosłego wyróżniania się, a tem mniej bez lekceważenia i pogardy dla ziemi i jej spraw, poeta apostrofuje rzeczywistość i prawdę tak, jak dawniej apostrofowano marzenie i natchnienie:

Rzeczywistości! w twoje rzucam się objęcie,
Prawdo! dotrzymam tobie wiary święcie.
Wy, jak dwie życia mistrzynie,
Bądźcie mi gwiazdą przewodnią,
Niech każdy krok, który uczynię,
Oświecon będzie waszą pochodnią!

Następnie, ze świadomością rzecznika nowego nastroju, zwraca się do poetów, co się przed rzeczywistością wzdrygają, przeklinając tego, co jej znaczenie podnosi, i upomina ich, ażeby

przestali bawić się jak dzieci goniąc za błędnymi ognikami, żeby przestali bać się prawdy jak upiora, bo „rzeczywistość — to wielki twór boży!“ Zamiast przed nim się ukorzyć, wy — powiada autor do marzycieli-poetów — „wy chcecie swoją myślą inne światy tworzyć, Swe i ludzkości zmienić przeznaczenie Wprzód, zanim jeszcze znacie je dokładnie?“ Próżne, szalone to usiłowanie; gdyż „strumień czasu aż w najdalsze pokolenie poniesie, co jest wiecznem w światowym obszarze“. Uznaje piękność i szlachetność marzeń, ale wykazuje ich bezowocność:

Wy czyste dusze, wy szlachetni marzyciele,
Na gwiazdach swoje rozpinacie trony,
Lecz was i waszych braci, wasze święte cele
Depce tutaj nogami podłość i niecnota;
Wasz duch marzeniem i snem uwięziony
Odnosi *tam* zwycięstwa, w bojach się szamota,
A krwawy pot wasz, męstwa waszego wawrzyny
Tutaj zdobią tryumfy chytrości i zbrodni...

Więc wzywa ich, by zeszli na ziemię i wzorem dawnych bohaterów, „którzy czyścili ziemię z hyder i ze smoków“, obrócili swój miecz, jak miecz archanioła, przeciw ciemiężycielom cnoty i starli blask tryumfu z niegodngo czoła. Powód takiego wezwania do poetów i wogóle przemiany pojęć i dążności podaje Bełcikowski w słowach znamionujących dobrze ówczesny stan ducha:

Błogo marzyć... lecz gdy się prawda raz odsłoni,
Gdy marzenie snem marnym choć raz się pokaże,
Komuż wstyd nie wypali rumieńca na skroni,
Kto zechce znowu zasnąć, poić się w tym czarze!
Kto będzie tyle ślepy, nierozsądny tyle,
By zawsze być igraszką osób lub złych ludzi,
Kto nie poszuka miecza w swojej własnej sile,
Kto się ze złudzeń nie zbudzi!

To pożegnanie się z marzeniami, to krzepkie, prawdziwie męskie uchwycenie się rzeczywistości nie przeszkodziło wprawdzie Bełcikowskiemu pisać, a przynajmniej drukować później wierszy całkiem jeszcze tkwiących w romantyzmie, ale zaznaczyło bądźcobądź zwrot w jego pojęciach ważny, którego wyniki dały się odczuć w innych dziedzinach jego działalności. Wierszem tym zapisał się autor w szeregi „młodych“ zwolenników postępu i odtąd stale pod ich sztandarem występował i działał. Wiersze już go rzadko kiedy nęciły. W r. 1866 w „Tygodniku illustrowanym“ pomieścił parę erotyków („Bianco vestita“ i „Piękność“); w r. 1868 w „Kalinie“ krakowskiej umieścił „Syna baszy“, który pokochawszy jeńca polskiego, nie chciał go zabić, lecz gdy go siepacz ciężko ranił, dobił go z miłosierdzia i płakał po nim przez noc całą. Ostatnim, jak dotychczas, utworem rymowanym Bełcikowskiego jest „Wieczór w Czarnolesie“ z r. 1882. Wprowadza tu autor Kochanowskiego, spowiadającego się ze swych uczuć, pragnień, dążeń i działalności. Użytemi tu po większej

części zostały słowa samego Jana z pism jego wyjęte. Zaczyna się rzecz od obrazu smutku po Urszuli; potem odmalowano ukochanie mierności i miłość kraju, wykazano potęgę Polski ówczesnej, szczegóły życia czarnoleskiego, przypomnienie młodzieńczych miłostek i pochwałę żony. W końcu Muza wieńczy poetę pod lipą czarnoleską i przepowiada mu cześć wieczną, jaką składać będą nawet więksi nadeń wieszczowie — temu, co „jak Prometeusz nowy pierwszą iskrę zatlił w niebie polskiej pieśni narodowéj".

Poezya wierszowana nie była dziedziną właściwą dla Bełcikowskiego, gdyż nie posiadał łatwości i świeżości rymów, a stąd w ich doborze znać przymus i naciąganie, a nieraz dla zrymowania dwu wierszy dodawać musiał autor wyrazy mniej potrzebne, obniżające dosadność wyrażeń lub ich trafność. Czuł to widocznie sam Bełcikowski i dlatego w większych swoich utworach posługiwał się prozą albo wierszem białym.

3.

Do twórczości dramatycznej czuł Bełcikowski skłonność od samego niemal dzieciństwa. Wczesne zapoznanie się z teatrem, pilne uczęszczanie na przedstawienia zaostrzało w nim tę skłon-

ność, a stan pewnej niemocy, w jakiej zostawała dramaturgia nasza za czasów jego kształcenia się, pobudzał młodą jego ambicyę, tak samo jak jego rówieśników, do spróbowania, czy też on nie potrafi napisać czegoś, coby ubogą naszą literaturę dramatyczną wzbogaciło. Jeszcze tedy na ławach gimnazyalnych w siedmnastym roku życia utworzył Bełcikowski dramat pięcio-aktowy prozą p. n. „Hunyadi". Autor, ogłaszając go drukiem w kilkanaście lat po napisaniu, bo dopiero w r. 1870 (we Lwowie, str. 102), opowiedział, w jaki sposób utwór ten powstał. Przy czytaniu jakiejś historyi powszechnej umysł młodzieńca zapalił się szczególniej jednym ustępem z dziejów którego bohaterem był młody dwudziestoletni rycerz, który wcześnie w walkach z Turkami zdobył sobie zaszczytne wawrzyny i prędzej jeszcze poddał swą głowę pod miecz kata, bez wyraźnego występku, bez winy szczególnej. „Całe tło i szczegóły tego wypadku — mówi Bełcikowski — przemawiały silnie do mojej wyobraźni: wieki średnie... walka z półksiężycem... ten rycerz młody, waleczny, a jednak nieszczęśliwy... ulegający zdradzie i podłości swych nieprzyjaciół — z drugiej znów strony ten król prawie dziecko nad wiek swój zepsuty, nie tyle sam może winien, ile jego służalcy, i schodzący również ze świata nagle i w tajemniczy sposób... nieznane, niepojęte jeszcze przez młodą duszę, rzucały magiczne światło na bohaterów, przedmiot mojego marzenia, a światło to padało

następnie na cały świat, rzeczywistość i własne uczucia... Z tych marzeń, uczuć i obrazów zrodziła się wreszcie jakaś całość niby w formę dramatyczną ujętą".

Błędnym jednakże byłby wniosek, wysnuty z tych słów autora, jakobyśmy w „Hunyadim" mieli fantasmagoryę marzeń młodzieńczych o sławie, poświęceniu za kraj i miłości. Owszem widocznem jest w całym utworze staranie, by tylko rzeczywiste osoby i rzeczywiste motywa ich działania przedstawić. Już w tem młodzieńczem dziele odnajdujemy zasadniczy rys twórczości dramatycznej Bełcikowskiego: jasne, rozumne pojmowanie zasad etycznych i wypływające z niego wynikliwe rozwijanie charakterów w dramacie działających.

W utworze młodzieńczym zazwyczaj spodziewamy się znaleźć nadmiar uczuć i bezład myśli, z których każda stara się objąć nadzwyczaj dalekie widnokręgi, a przynajmniej wylecieć poza ciasny obręb danej sytuacyi; tymczasem w „Hunyadim" myśli trzymane są w karbach właściwych danemu położeniu i danemu charakterowi, a uczucia płyną wprawdzie wezbranym potokiem, ale nie wylewają się poza brzegi. Hunyadi jest dzielnym rycerzem i głęboko czującym kochankiem, ale żadna w nim namiętność nie stała się wyłączną dźwignią jego życia; upokorzenie jego ambicyi nie sprowadza w nim stanowczej przemiany; wyrzuca on z siebie ciążące mu na sercu słowa oburzenia, lecz ża-

dnego gwałtownego nie przedsiębierze kroku, by zetrzeć i zgnieść swych nieprzyjaciół; zawód w miłości również nie wpływa niszcząco na jego siły i działalność; mógłby wytrwać i nadal bez wiary w miłość jako rycerz i obywatel; w jego słowach nie ma piorunujących zwrotów, co więcej, spostrzegać się daje pewna sztuczna retoryka; wszędzie rozsądek przemaga nad namiętnością. Podobnież i Anna. To wielkie uczucie, jakie ma dla Hanyadego, nie objawia się w jej postępowaniu i dopiero przy końcu dramatu dowodzi swej siły. Znaczna część sytuacyi tragicznej wynika stąd, że Anna zamiast wyznać kochankowi wszystko, zamiast uprzedzić go, iż król ją odwiedzał w celach zniesławienia jej, a następnie posiadania, bawi się w półsłówka i niedomówienia. I ona również w stanowczych chwilach życia kieruje się rozsądkiem (krótkowidzącym co prawda), a nie sercem. — Inne postaci dramatu słabe, chwiejne, dające się powodować zausznikom, lubieżnik, król Władysław Posthumus, czarne charakery: hrabia Urban stryj i opiekun Anny, Ulrych hrabia Cilli, Szecsi arcybiskup strygoński i inni są skreśleni dość szablonowo. Kompozycya dramatu jest bardzo luźna; zmiany miejsca odbywają się nadzwyczaj często; w ciągu akcyi wiele rzeczy się dzieje, ale mało się robi.

Autor pisząc „Hunyadego“ nie tyle może miał przed oczyma Szekspira, ile jego naśladowców niemieckich; właściwych bowiem angiel-

skiemu dramaturgowi cech, prócz częstej zmiany miejsca, nie znajdujemy w „Hunyadim“; natomiast retoryka pisarzów giermańskich uwidocznia się niejednokrotnie, a w charakterystyce hrabiego Urbana możnaby wskazać rysy znamionujące Franciszka Moora. Z autorów polskich żaden chyba nie służył Bełcikowskiemu za wzór, ani Słowacki, ani nawet Korzeniowski.

W dziesięć dopiero lat po tej próbie młodzieńczej zabrał się Bełcikowski do utworzenia nowego dramatu. Zdobyte w tym przeciągu czasu większe doświadczenie życiowe, lepsze zapoznanie się z dramaturgią europejską, większa wprawa stylowa, wszechstronniejsze opanowanie motywów dramatycznych dozwoliły autorowi z nieporównanie żywszą niż przedtem swobodą i pewnością siebie rozwinąć swe siły. Tym razem wybrał za przedmiot dramatu głośną sprawę z czasów saskich i napisał „Adama Tarłę“ — w roku 1865; przeleżał ten utwór czas jakiś w rękopiśmie, przesłany był następnie na konkurs dramatyczny do Lwowa i został z pomiędzy wielu innych zaszczytnie wyróżniony. Drukiem ogłoszony był dopiero w roku 1869 w „Dzienniku literackim“. Kompozycya jego nie jest jeszcze dostatecznie skoncentrowana, gdyż akcya toczy się trochę za rozwlekle; ale charaktery główne są już skreślone dobitnie, a styl zabarwił się tak, iż może służyć do odznaczenia rozmaitych usposobień i nastrojów, niema w nim już owej jednostajnej patetyczno-

ści, jaką zauważyłem w „Hunyadim“. Dzielny, sympatyczny bohater, pociągający ku sobie serca braci szlachty i niewiast jest oczywiście środkowym punktem całego utworu. Autor umiał go istotnie w akcyi i w słowach, pełnych nieraz siły, utrzymać na tym poziomie, na jakim stawiają go uboczne wzmianki innych osób. Jest to zatem postać jednolita i konsekwentna od początku do końca. Przeciwnikami jego są: księżna Poniatowska i Niemiec Korn, będący w jej usługach. Poniatowska, dumna, ambitna, bez serca, z zimną krwią gotowa poświęcić swego syna Kazimierza, niedołęgę i tchórza, byleby nasycić uczucie zemsty względem Tarły. Syna tego popycha do pojedynku z nienawistnym Tarłą, a gdy Kazimierz nie czując się obrażonym, a prócz tego nie bardzo chcąc narażać życie, przeprasza go na placu spotkania, dostaje po powrocie stamtąd policzek od matki, która jednak na tem upokorzeniu syna nie poprzestaje, gdyż nie o niego mu idzie, lecz o zgniecenie Tarły. Za jej zgodą Korn, przebiegły i przewrotny łotr, rozrzuca po mieście pamflet, zniesławiający narzeczoną Tarły Rozalię, księżniczkę Lubomirską, urodzoną z mieszczanki, a przytem rozsiewa pogłoskę, że Kazimierz jest pamfletu tego autorem. Wówczas Adam Tarło wyzywa Kazimierza. Lecz książę wojewoda Poniatowski, ojciec Kazimierza, ze względu, że pojedynek z Tarłą w owej chwili byłby bardzo niepopularny, udaje się do króla Augusta III.

ażeby skłonił wojewodę lubelskiego do zgody. Na wyraźny rozkaz królewski Tarło pozornie ustępuje, ale tajemnie umawia się z Kazimierzem o pojedynek przy pierwszej nadarzonej sposobności. Korzysta z tego Korn, skłania Kazimierza do przyjęcia pojedynku, obiecawszy mu, że sam niespodzianie Tarłę szpadą przebije. Pomimo ostrzeżenia i błagań Izabelli, siostry Kazimierza, kochającej Tarłę, ten jedzie w zasadzkę i zostaje zabitym. Izabella, która dla przeszkodzenia morderstwu, sprowadziła marszałka Bielińskiego na miejsce zasadzki, niestety, zapóźno, widząc broczącego we krwi Tarłę, zażywa truciznę. Korna przebija wierny Tarły towarzysz, Tokarzewski. Księżna Poniatowska cynicznie Bielińskiemu wywodzi, że zbrodnia jej pozostanie bezkarną, bo... niema już żadnego ze świadków morderstwa. Słowa Bielińskiego, kończące dramat, pozostawiają mętne w duszy czytelnika wrażenie. Marszałek żałuje zgonu męża, „co mógł w dalszym wieku stać się ojczyzny sławą i filarem“, lecz równocześnie każe obecnym zapomnieć błędu, co tego męża „uniósł ku własnej zgubie“, a to dlatego, że go „Bóg już ukarał“. Marszałek ma tu na myśli oczywiście przestąpienie rozkazu królewskiego co do pojedynku, ale sądzimy, że mógł, pomimo swego marszałkowstwa, uczuć w swem sercu coś więcej nad zgrozę urzędnika, a nadto, sądzimy, że zbyt pochopnie uznał siepaczów, nastawionych przez Korna, za wykonawców kary boskiej. Nie

jestem ja wprawdzie tego zdania, jakoby sprzecznem było z pojęciami etycznemi takie zakończenie dramatu, w którym niewinni giną, a nikczemni zostają cali i zdrowi, gdyż jako obraz życia dramat musi przedstawiać i takie wypadki, ale mniemam, że kiedy się wypowiada sąd o człowieku, należy go ile możności uczynić bezstronnym. Adam Tarło niewątpliwie zasługiwał na gorętszą i sprawiedliwszą mowę żałobną, niż ją wyrażają chłodne słowa marszałka. Otrucie się Izabelli nie daje oczywiście takiego sądu, gdyż jest wynikiem uczucia, nie zaś rozumu.

Zestawiając ze sobą dwa pierwsze dramata Bełcikowskiego, oddzielone przeciągiem lat dziesięciu, można zauważyć podobieństwo głównych postaci. Adam Tarło to Hunyadi, ten dzielny, młodo ginący rycerz, tylko w innych warunkach otoczenia żyjący; Izabella — to Anna kochająca głęboko i ginąca wraz z ukochanym; Korn — to hrabia Urban chytry i nieprzebierający w środkach. Wyższość obrobienia znajdzie się naturalnie w utworze wieku dojrzalszego.

Po napisaniu „Adama Tarły“ Bełcikowski znowu na lat 8 zarzucił dramat, a wziął się do tworzenia komedyi prozą. Najpierwsza jego w tym rodzaju sztuka, pisana za pobytu w Warszawie r. 1867 a drukowana w „Kalinie“ krakowskiej r. 1869, ma napis: „Nie jesteśmy sobie nic winni“. Jest to rzecz drobnych rozmiarów (1 akt); komizm polega w niej na samej

sytuacyi, której nie dopomaga prawie wcale dowcip słowa. Inżynier Ludwik kochał Cecylię, bogatą dziedziczkę, potem pokochał Anielę, bogatą wdówkę; Edmund zaś, właściciel wiejski, kochał wprzód Anielę, ale kupiwszy dobra blizko majątku ojca Cecylii, dla dogodnej pozycyi gruntów chce się z Cecylią żenić; stąd wynikają wzajemne nieporozumienia, wyzwanie na pojedynek, domniemana chęć utopienia się w stawie i tym podobne komicznie wyglądające powikłania, które się kończą pomyślnie, gdy do rozstrzygnięcia zawiłości wezwano zdrowego rozsądku. Dyalog jest żywy, ale nie posiada werwy komicznej. O charakterach nie może tu być właściwie mowy: Inżynier jest jakiś gorączkowy, nierozważny, wielce niedomyślny, Edmund sprytniejszy, Cecylia zaś i Aniela uwydatniają w sobie tylko próżność; w słowach i znalezieniu się najwięcej cech indywidualnych ma ojciec Cecylii, Kąkolnicki, szlachcic tłusty, łatwo męczący się, na wszystko patrzący z gospodarskiego punktu widzenia, ale rozsądny; stąd jemu to przypadła rola załagodzenia nieporozumień.

Zaraz po tej napisał Bełcikowski drugą krotochwilę w 1-ym akcie p. n. „Wizyta pana Feliksa“ (druk w „Kłosach i kwiatach“ r. 1869). I tu tak samo jak tam komizm leży w sytuacyach, niewspomagany dowcipem słowa. Zaraz pierwsza scena pełna jest rzeczywistego komizmu. Hilary, mający córkę Adelę, prosi na wszystko niezamożnego Feliksa, ażeby bywał

w jego domu jaknajczęściej, a to w celu zmuszenia wielce, karykaturalnie niezdecydowanego kamienicznika Melchiora do oświadczenia się. Feliks rolę tę przyjmuje, podbudza uczucie zazdrości w gruboskórnym Melchiorze, ale go nie może doprowadzić do stanowczego kroku i to tak dalece, że gdy już słowa oświadczyn przed Hilarym miał wypowiedzieć, skończył na powiedzeniu, że mu jest bardzo gorąco. Dopiero wywołana naumyślnie scena, w której Melchior widział się zmuszonym do pojedynku, wycisnęła z ust zarozumiałego ze swej kamienicy słowa oświadczyn, ale wówczas Adela wzgardza nim, a bierze Feliksa. Rozmowa w tej krotochwili jest żywa i niby wesoła, ale pozornie tylko, wywołuje bowiem ten efekt jedynie powtarzanie krótkich zwrotów, nie zaś istotnie dowcipne zestawienie myśli lub porównań.

Od tych krotochwil jednoaktowych przeszedł Bełcikowski do wielkich pięcioaktowych komedyj historycznych. Twórcą takich u nas utworów jest, jak wiadomo, Józef Korzeniowski, który w „Wąsach i peruce“ starał się odmalować chwilę ścierania się dwu prądów cywilizacyjnych — głównie pod względem zewnętrznym, powierzchownym, lubo nie pomijał i głębszej ich treści. Za przykładem Korzeniowskiego poszli Antoni Małecki („Grochowy wieniec“) i Józef Szujski („Adam Śmigielski“ i in.). Wspólnym ich usiłowaniom udało się wyrobić niejakie prawo obywatelstwa temu rodzajowi dramatycznemu.

Właściwem zadaniem komedyi historycznej może być zbliżenie dla wyobraźni współczesnych tła dziejowego, obyczajów i kostiumów minionych; przynajmniej dotychczas nie udało się nikomu odnaleźć odrębnej, wewnętrznej, psychologicznej cechy charakterów, któraby komizm ich przeciwstawiała komizmowi charakterów dziś żyjących. To też i komedye historyczne Bełcikowskiego głównie mają na celu ową zewnętrzną charakterystykę zwyczajów, obyczajów i mowy ubiegłych wieków, a dla silniejszego zaznaczenia historyczności opowiedzianych powikłań wprowadzają figury mające głośne imię w dziejach.

Pierwsza próba Bełcikowskiego w zakresie komedyi historycznej ma znamiona dramatu. „Król Don Juan“ (drukowany 1869 w „Strzesze“ i osobno, we Lwowie) nie zawiera rzeczywiście scen komicznych, a komedyą nazwany został chyba dlatego, że osnuty jest na drobnych przygodach, nie zaś na wielkich wypadkach dziejowych. Przedstawia on miłostki Augusta II w trzech stopniach: z dawno porzuconą kochanką, panią Teschen (to jest księżną Cieszyńską), z zaczynającą go już nudzić hrabiną Kozel i ze świeżą, młodą, ładną, namiętnie kochającą córką winiarza Duval, mającą szlachetne popędy, szczerą i serdeczną. Podsłuchiwanie, przebieranie się, wdzieranie do rezydencyi królewskiej przez mur, sceny nocne, pojedynek, dają dużo ruchu, akcyi i charakteryzują dobrze intrygi dworskie. Postać króla od-

danego zmysłowości, umiejącego zręcznie wyzyskiwać uczucia innych na swoją korzyść i mówić w tym celu bardzo ułudnie; postać jego doradcy, adjutanta, cynika przewrotnego, czasami dowcipnego (mianowicie w mowach „na stronie“) Randzau, postaci szlachetnego Wilhelma, kochającego Duvalównę i jej samej są bardzo konsekwentnie przez ciąg sztuki przeprowadzone, najlepiej zaś uwydatniony jest król i Randzau. Nieprawdopodobną wydaje się sytuacya, kiedy król w winiarni, zrzuciwszy perukę i płaszcz, klęka dla wyrażenia swych uczuć Duvalównie; inne natomiast nie odbiegają od zasad prawdopodobieństwa. Dyalog jest wogóle dość ożywiony, ale mało charakterystyczny; właściwie jeden tylko Randzau ma swój język. Tło polityczne rysuje się w głębi, lubo sprowadza rozwiązanie; hrabina Kozel uwozi Augusta do Saksonii przed grozą wojny szwedzkiej; Duvalówna opuszczona, przypatrując się odjazdowi, wpada w omdlenie.

Następna z kolei komedya historyczna Bełcikowskiego: „Dwaj Radziwiłłowie“ (Kraków, 1871) jest bardzo zręcznie, z życiem prowadzona i odznacza się w wysokim stopniu komizmem sytuacyjnym. Charakter Albrechta Radziwiłła, starego lisa, sensata, oratora, sofisty, posługującego się często słowami pisma ś. a zadawalającego samolubnie tylko swoje zachcianki, przebiegłego i podstępnego, należy do najudatniejszych w naszej literaturze dramatycznej

postaci obłudników i stanowi najprzedniejszą ozdobę komedyi. Charakter Janusza Radziwiłła, pomyślany i przedstawiony z początku oryginalnie, gdy go widzimy zatopionego w myślach i na los szczęścia przedsiębiorącego podróż po narzeczoną, mniejsza o to: Tenczyńską, czy Wiśniowiecką, schodzi w dalszym rozwoju akcyi na poziom zwykłej roli stałego a czułego kochanka. Dobrze są utrzymane charaktery Katarzyny Potockiej, kobiety dumnej, śmiałej, umiejącej sobie radzić, a w dodatku dobrej i szlachetnej, oraz królowej Cecylii Renaty, wesołej, zręcznej, trzpiotki niby, a jednak rozumiejącej rzeczy poważne i wielkie. Intryga komiczna zawiązana i rozwiązana dość zręcznie. Albrecht Radziwiłł zobowiązał się oświadczyć Janusza, a oświadczył sam siebie i otrzymał słowo matki Katarzyny Potockiej. Idzie o to, kto dostanie jej rękę. Sprawa pomiędzy dwoma spółzawodnikami opiera się aż o królową. Ta dostawszy od starego dworaka Gniewosza list pisany przed czterema tygodniami przez Albrechta Radziwiłła do kasztelanowej sieradzkiej z oświadczynami względem niej, pozwala chytremu, ale tym razem ułowionemu w sidła lisowi doprowadzić jego konkury względem Katarzyny Potockiej aż do uroczystej chwili zaręczyn, zaprasza na te zaręczyny kasztelanową sieradzką, przypomina Albrechtowi jego dawniejsze przyrzeczenia, i sprawia, że ten chcąc wybrnąć z sytuacyi kłopotliwej i śmiesznej, zaręcza się z kasztelanową, gdy

Janusz bierze Katarzynę, a przyjaciel jego Dominik Kazanowski siostrę jej, Annę. Dwa pierwsze akty tej komedyi są wyborne, trzeci i czwarty mniej dobre, bo rozwlekłe, piąty znowu zadowolić może surowych nawet sędziów żywością dyalogów i szeregiem sytuacyj, nie tyle może komicznych, ile raczej mocno naprężonych. Charakterystykę mowy wieku XVII (bez łaciny jednak) zachowuje autor tylko wówczas, gdy przemawia Albrecht Radziwiłł i po części Gniewosz; inne osoby posługują się językiem dzisiejszym. Tła politycznego niema tu żadnego; król chory na podagrę nie ukazuje się wcale w komedyi; królowa zajęta jest tylko doprowadzeniem do skutku małżeństwa Janusza.

Najlepszą atoli z ówczasowych komedyj Bełcikowskiego jest satyra społeczna p. n. „Protegujący i protegowani“ (w 3 aktach, drukowana 1874 w „Tygodniku illustrowanym“). Jest w niej dużo ruchu, sytuacyj komicznych sporo; charaktery dobrze pomyślane i konsekwentnie przeprowadzone; następstwo scen w niczem nie razi poczucia prawdopodobieństwa; a jakkolwiek dowcipu słowa nie ma tu wiele, to inne zalety brak ten w znacznej części okupują. Najprzedniejszą postacią jest pan Radca, który ze Lwowa przyjechał do jakiegoś miasteczka na sesyę i swym przyjazdem wywołał całe zastępy protegowanych. Ten pan Radca, wielki człowiek powiatowy i wielki protektor, to charakter pomyślany śmiało i szeroko. Przedstawia on głu-

potę, nieuctwo (gdy opowiada jak Dante spalony został razem z Husem i t. p.), nadętość, pyszałkowatość wobec niższych, serwilium wobec herbów i wyższych urzędników. Antytezą jego jest blado zresztą nakreślony August, który ukończył uniwersytet i pisuje do druku, rozumnie pojmując obowiązki obywatelskie. W pannie Domicelli, wysłużonej dworaczce hrabiego, dewotce obłudnej, wystawił autor ten rodzaj kobiet, co to śmiałością do czelności posuniętą i powoływaniem się na wpływy sfer wyższych terroryzują takich jak pan Radca urzędników i zmuszają ich do protegowania ludzi tak głupich, jakich egzemplarz mamy tu w panu Grzywce, byłym kredencerzu hrabiowskim. W ojcu Maryni, kochającej Augusta, człowieku prostym, który niegdyś panu Radcy dopomógł do ukształcenia, poznajemy ten rodzaj ludzi, co rozumiejąc zmienione swe położenie względem równych a nawet niższych poprzednio od siebie, a później na wyższy szczebel wyniesionych, są dla nich bardzo usłużni i pokorni, ale gotowi wybuchnąć niekłamanem oburzeniem, gdy widzą jak ci wyżsi wbrew swym obietnicom działają. W żonie jego Pelagii widzimy poczciwość i rozsądek kobiecy, w Maryni — spryt oraz stałe praktycznemi względami rządzące się uczucie. Dobrą też figurą jest Staś, protegowany z początku przez ojca Maryni, pustak, lekkoduch, nawet łobuz, który wszystek przyrodzony dowcip zużywa na wyłu-

dzanie od krewnych pieniędzy, a o posadę stara się dlatego tylko, żeby osiągnąć jakiś stały dochód na rozrywki. Szereg tych osób przesuwa się przed nami w pierwszych dwu aktach; poznajemy ich w scenach żywo dyalogowanych i komicznych. Intryga właściwie w trzecim dopiero akcie zawiązuje się i rozwiązuje. Marynia wykrywając przeniewierstwo Grzywki, protegowanego przez pannę Domicellę, osłabia względem niego uczucia i z protektorki robi się jego przeciwniczką, a nawet (co mniej trochę prawdopodobne) protektorką Augusta, którego poprzednio nie cierpiała. Ostatecznym bodźcem w postanowieniu Radcy, by popierać Augusta na posadę, stają się listy, które od hrabiego wyjednywała panna Domicella. Lekkomyślność, z jaką były pisane, gdy hrabia raz zalecał Grzywkę, a drugi raz go odrzucał, raz zapraszał pana Radcę na obiad, a drugi raz bez ceremonii odpraszał, dobrze charakteryzuje usposobienie człowieka, pomiatającego ludźmi, któremu w gruncie rzeczy cała sprawa jest zupełnie obojętna; a listy owe pisze tylko na prośbę dawnej swej kochanicy.

W ciągu tych lat ośmiu, w czasie których pisał Bełcikowski komedye znać ustawiczne doskonalenie się jego talentu. Początkowa bladość i niewyraźność postaci nabiera z czasem barwności i dobitności coraz większej; autor tworzy naprawdę charaktery komiczne (książę Albrecht, pan Radca). Pomysły z początku dro-

bne i błahe rozszerzają się i pogłębiają. Zasadnicza cecha komizmu u tego autora polega, jak wiemy, na doborze sytuacyj śmiesznych, nie zaś na dowcipie wyrażenia; Bełcikowski uwydatnia też ją zawsze bardzo szczęśliwie i umie przez nią wywołać efekta komiczne; nie ma ich wszelako w takiej obfitości i w takiem natężeniu, żebyśmy mu przyznać mogli siłę komiczną w wyższym stopniu, żeby go można porównać z komedyopisarzami mającymi prawdziwy temperament komedyopisarski. Bełcikowski umie obmyśleć sytuacye komiczne i umie je przeprowadzić, ale sytuacye te nie cisną mu się pod pióro, nie gonią jedna drugiej, nie tłoczą się w umyśle autora. Przytem brak zdolności chwytania i zestawiania subtelnych odcieni myśli i słów, brak dowcipu wyrazowego nie pozwala mu wyzyskać sytuacyj owych w sposób wyczerpujący, nie pozwala mu znaczenia ich komicznego podnieść i oświetlić należycie. Krótko mówiąc, w zakresie komedyopisarstwa nie można Bełcikowskiego zestawiać ani z Bałuckim, ani z Lubowskim, ani z Zalewskim, ani tembardziej z Blizińskim.

4.

Właściwym rodzajem twórczości Bełcikowskiego jest sfera dramatu i tragiedyi. Do niej

też przeszedł na nowo, kiedy się na innych polach wypróbował; a przeszedł z zapasem sił zmężniałych wskutek kilkoletniego ich gimnastykowania. Po dwu pracach młodzieńczych („Hunyadi", „Adam Tarło") nastąpił teraz szereg dramatów, to słabszych to dzielniejszych, ale w każdym razie odznaczających się dobrem pojęciem kolizyi dramatycznej i charakterami po większej części jasno zarysowanymi i konsekwentnie przez ciąg akcyi przeprowadzonymi. Nie znajdziemy tu wprawdzie wielkich głębin psychicznych, ani też bardzo oryginalnych pomysłów; autor bowiem lubi charaktery złożone z pierwiastków prostych, odrazu przez każdego ukształconego dających się zrozumieć i ogarnąć; — nigdzie atoli nie spotkamy uchybień przeciwko prawdzie ducha ludzkiego, nigdzie naciąganych położeń, nigdzie fałszu moralnego.

Wszystkie osobistości jego dramatów są to istotnie ludzie żywi, nie zaś maryonetki poruszone przez kuglarza - autora; wszystkie mają swoją właściwą fizyonomię, swój świat uczuć, pojęć i popędów; wszystkie plastycznie rysują się w naszej wyobraźni. Jedne mają więcej cech indywidualnych, inne mniej; jedne lepiej są obrobione, inne gorzej, jedne większą, inne mniejszą odznaczają się oryginalnością; ale niema wśród nich chyba żadnej takiej, żeby jej brak życia artystycznego zarzucić było można. Najsłabszą stroną i tych utworów jest styl. Bełcikowski pisze jasno, poprawnie, ale nie posiada

zdolności obrazowania w wyższym stopniu, nie ma śmiałych rzutów i tych wstrząsających do głębi wyrażeń, któremi wielcy dramatopisarze tak potężnie działają na umysły. Stąd w scenach spokojniejszego nastroju zadawala styl ten w znacznej mierze, ale w chwilach wybuchowych wydaje się on niedociągniętym do właściwej nuty. Zresztą i pod tym względem są pomiędzy jego dramatami dość wybitne różnice.

Drugi okres swojej działalności dramatycznej rozpoczął Bełcikowski od tragiedyi w 4 aktach p. n. „Franczeska di Rimini“ (1873 w „Bluszczu“). Piękna, wzruszająca legenda przez Dantego unieśmiertelniona nastraja czytelnika przychylnie dla tego utworu, ale też budzi wysokie wymagania względem pisarza, który taki temat do obrobienia wybrał. Jeżeli gdzie, to tutaj dykcya powinnaby była posiadać i lotność i siłę, ażeby odpowiedzieć tym oczekiwaniom, jakie sam tytuł tragiedyi nastręcza. Nie można powiedzieć, ażeby Bełcikowski nie zawiódł tych oczekiwań. Dwa pierwsze akty są wprawdzie dobrze prowadzone, ale dwa drugie wydają się słabszemi i psują pierwotne wrażenie, zwłaszcza, że kulminacyjny punkt tragiedyi, ostatnia rozmowa między kochankami bardzo blado wyszła z pod pióra autora, chociaż właśnie na jej wyrobienie wszystkie siły wytężyć trzeba było. Właściwie jedynym, dobrze wykonanym charakterem jest Lanciotto Malatesta, bohater w rodzaju Ryszarda III i Franciszka Moora, brzydki

do potworności, zły do okrucieństwa. Pokochał on Franczeskę, ale nie mając nadziei, ażeby mógł pozyskać jej serce, chciał przynajmniej posiąść jej rękę. Za radą brata swego Paola, pięknego i dorodnego młodzieńca, kochanego w tajemnicy przez Franczeskę, i przy zobopólnej zgodzie rodziców stron, bierze on ślub z Franczeską, podstawiając swego brata. Ale ten brat wtedy właśnie pokochał bratową i pomimo przysięgi danej Lanciottowi za pośrednictwem tajemnego przejścia w zamku widywał się z ukochaną, szanując wszelako jej czystość. Lanciotto, podejrzliwy, bo niekochany, nie mogąc nakłonić Franczeski do oddania mu się jako mężowi, urządza zasadzkę. Przybywa Paolo, Franczeska pierwszy i ostatni raz go całuje i wypija truciznę. Wówczas wpada Lanciotto, przebija przebranego brata, poznając go dopiero po zamordowaniu; dowiedziawszy się, że uczucia tych dwojga ludzi były czyste a pełne męczarni, uwierzył w miłość i szlachetność ludzką, uznał się za zbrodniarza i sam się zabił. Pomimo tych kilku śmierci tragiedya za mało ma rzeczywistej tragiki.

Dramat w 5-ciu aktach p. n. „Kmita i Bonarówna“ (1875, Lwów) zajmuje głównie postacią bohatera; dramatyczności bowiem w tym utworze jest bardzo mało; historya to raczej dyalogowana. Ale Stanisław Kmita to charakter o wiele głębszy niż którakolwiek z dawniejszych postaci Bełcikowskiego. Pokochał on Zofię, córkę

[illegible] dramatyzowania w wyższym stopniu, nie ma śmiałych rzutów i tych wstrząsających do głębi wyrażeń, któremi wielcy dramatopisarze tak potężnie działają na umysły. Stąd w scenach spokojniejszego nastroju zadawala styl ten w znacznej mierze, ale w chwilach wybuchowych wydaje się on niedociągniętym do właściwej nuty. [illegible] i pod tym względem są pomiędzy jego dramatami dość wybitne różnice.

Drugi okres swojej działalności dramatycznej rozpoczął Bełcikowski od tragiedyi w 4 aktach p. t. „Franciszka di Rimini“ 1873 w „Bluszczu“. Piękna, wzruszająca legenda przez Dantego [illegible] nastraja czytelnika przychylnie dla tego utworu, ale też budzi wysokie wymagania względem pisarza, który taki temat [illegible] wybrał. Jeżeli gdzie, to tutaj dykcya poetyczna była posiadać i lotność i siłę [illegible] odpowiedzieć tym oczekiwaniom, jakie sam temat tragedyi nastręcza. Nie można powiedzieć, ażeby Bełcikowski nie zawiódł tych oczekiwań. Dwa pierwsze akty są wprawdzie dobrze przeprowadzone, ale dwa drugie wydają się słabszemi i psują pierwotne wrażenie, zw[illegible] że kulminacyjny punkt tragedyi, [illegible] mowa miłości kochanków [illegible] z pod pióra autora [illegible] zrobienie, wsz[illegible]

Właściwie [illegible] które [illegible] dz[illegible]

Bonara, bawiącą na dworze Bony. Zarówno brat jego, z powodu, że Zofia jest luteranką i pochodzi z rodziny mieszczańskiej, nienawistnej Kmitom oddawna, jak i Bona, która Stanisława chciała wziąć w pęta miłosne, nie życzą sobie tego małżeństwa i działają tak, żeby sam Bonar był mu przeciwnym. Oświadczyny Firleja, a następnie i zapomnienie Zofii o swej pierwszej, dziecinnej miłości sprzyjają tym planom. Ale Stanisław zapomnieć nie może; ten „Włoch melancholiczny, co pod italskiem niebem się wylenił z szlacheckiej skóry“, przekonawszy się, że go Zofia nie kocha, — udaje wesołość, odpowiada czułemi a zręcznemi komplementami na fawory Bony, pije, hula, lecz w duszy ma „piekielną cierpkość“, bo się upił „gorzkiemi łzami serca“. Zaproszony na wesele Firleja z Zofią, skacze w przepaść ze skały zabierzowskiej. Inne charaktery w tym dramacie, lubo mają fizyognomią własną, nie zaznaczają się przecież tak wydatnie, żeby o nich można było szczegółowszą pamięć na dłużej zachować. Jeden chyba dworak Pełka, który nie chce mieć w nikim nieprzyjaciela, wszystkim służy i pocichu wszystkich zdradza, jest wybitniejszą figurą, ale dodać trzeba, że to wzmożony przewrotnością i zepsuciem charakter Gniewosza z „Dwu Radziwiłłów“.

Dramat w 5 aktach z r. 1876 p. n. „Król Mieczysław drugi“ (drukowany najprzód w „Tygodniku illustrowanym“ ze skróceniami, a potem w „Bibliotece uniwersalnej“ r. 1880 w całości) nadał

szerszy rozgłos nazwisku Bełcikowskiego jako dramatyka. Uwieńczony nagrodą na konkursie krakowskim i przedstawiony na scenie, obudził wielkie zajęcie wśród krytyków i publiczności. Zgodzono się powszechnie, iż autor okazał w dyalogach taką siłę, jakiej w poprzednich jego utworach nie było, że wyrobił sobie w potrzebnych miejscach humor rzetelny, że zadanie swoje pojął bardzo szeroko i w przeważnej części wykonał je szczęśliwie. Z Szekspirowską swobodą, lubo grubemi rysami nakreślił postaci o namiętnościach potężnych i pozwolił im rozwinąć się w całej pełni. Pod względem tylko układu zarzucono autorowi, iż napisał raczej kronikę dramatyczną niż dramat skoncentrowany, gdyż przedstawić chciał całe dziewięcioletnie panowanie Mieczysława II. Uznać chyba wypadnie słuszność tego zarzutu, ale zarazem dodać trzeba, że nie uwydatniła krytyka tej nowego rodzaju tragiczności, jaką Bełcikowski w utworze swoim przeprowadził. Dzielny, w słowach pełnych siły panowanie swe zapowiadający król, który wbrew radzie arcybiskupa Hipolita, nie chce występować wrogo przeciwko poganom we własnem państwie, który ma kochankę Dobrówkę, poświęconą sobie, silną i mężną nawet w boju, a trzymającą się pogaństwa, taki władca traci królestwo, opanowane przy pomocy cesarza i kilku panów polskich przez Bezbraima, co się we wszystkiem okazał służką cesarza i papieża, srogie na pogan wywierając prześladowanie.

Jest to niewątpliwie los tragiczny, ale tragiczność taką powszechnie u dramatyków znajdujemy. Nowe w jej skład pierwiastki wprowadza nasz autor dopiero po tych wypadkach. Mieczysław udawszy się na dwór cesarza Brzetysława wtrącony został do więzienia, a gdy wyszedł z niego po gwałtownej śmierci znienawidzonego Bezbraima, stał się pokornym, cesarzowi złożył hołd, wierną nawet w więzieniu Dobrówkę oddalił od siebie, rządy zdał na Ryksę, w ucztach ciągłych i pijaństwie szukając zapomnienia doznanej hańby. Otóż właśnie przedstawienie tego pozornego stanu bezmyślności, pod którą kryją się furye szarpiące mózg i serce przypomnieniem czynów ojca i początkowej dzielności samegoż Mieczysława, stanowi ten nowy pierwiastek tragizmu, jaki Bełcikowski wystawił. Że na takie pojęcie charakteru Mieczysława wpłynęła poprzednio już obrobiona postać Stanisława Kmity, to zdaje się nie ulegać wątpliwości. Jak Kmita, tak i Mieczysław ukrywają miotające nimi walki pod maską udanej wesołości podsycanej wybrykami; tylko, że Kmita robi to z wyrafinowaną lekkością i przybraną swobodą, ponieważ jest wychowańcem wieku humanizmu, a Mieczysław po prostu i w sposób gruby jak syn wieku XII. — Oprócz Mieczysława i dzielnej Dobrówki dobrze narysowaną postacią w tym dramacie jest Masław, dowcipniś, samolub, którego Mieczysław w drugiej fazie swego życia i panowania zrobił pod-

czaszym, a który po jego śmierci wśród obłąkania zapowiada bunt przeciwko Ryksie, zimnej, wyrachowanej Niemce, czczącej cesarza jak świętości i ubierającej syna Kazimierza po mniszemu.

Po „Mieczysławie drugim“, napisanym z werwą, nastąpiły trzy słabsze dramata.

Jeden z nich „Król Władysław Warneńczyk“ (1877 w „Bluszczu“) wątek ma za szczupły na 5 aktów; stąd daleko w nim więcej przygotowań aniżeli akcyi. Zdramatyzowanie znanego w dziejach wypadku złamania przysięgi na żądanie kardynała, wypowiedzenie wojny Turcyi, i śmierci bohaterskiej młodego, prawdziwie rycerskiego króla w otoczeniu dzielnych wojowników: Tarnowskich, Zawiszy — wymagałoby nadzwyczajnej potęgi słowa, ażeby odpowiedziało tym wyobrażeniom, jakie ogół wyrobił sobie o tym tragicznym fakcie. Bełcikowski pięknie naprawdę nakreślił postaci rycerskie, ale im nie dał dostatecznej siły i jędrności słowa. Postać kardynała, człowieka przebiegłego a silnej woli, umiejącego trafiać w słabą stronę ludzi, gdy Hunyadego pociąga obietnicą królestwa bułgarskiego, Władysława zapala żądza sławy, gdy na Hunyadego działa za pośrednictwem ambitnej jego żony Elżbiety — należy do najlepszych postaci naszego dramatyka. Natomiast Grzegorz z Sanoka nie udał mu się. Nie celuje on ani dowcipem, ani trafnością czy głębokością spostrzeżeń i przestróg; prawość i religijność —

oto cechy główne, niezbyt odpowiednie znanemu charakterowi naszego humanisty.

„Przysięga“, dramat w 5-ciu aktach, pisany w końcu 1877 a drukowany r. 1878 w „Wieku“ szwankuje pod względem umotywowania wypadków wypełniających pomysł. Zakon Krzyżaków chce złamać potęgę Władysława Łokietka przez wprowadzenie na tron polski króla czeskiego, Wacława III, hulaki. Botenstein zaprzysiągł zakonowi, że nakłoni Wacława do walki z Łokietkiem i osadzi go na tronie; lecz przysięgi zapomniał, gdyż kochał Wiolę, która dla dogodzenia staremu ojcu wyszła bez wiadomości kochanka za wstrętnego sobie Wacława. Botenstein, ujrzawszy Wiolę za przybyciem na dwór króla czeskiego, nie chce dopomagać jej mężowi do wyniesienia, owszem utwierdza go w hulaszczej bezmyślności; a gdy dla nadzorowania wysłańca przybywa wielki szpitalnik zakonu, Meinhard, Botenstein korzy się początkowo przed tą imponującą postacią, przyrzeka znowu iść przeciw Polsce, ale gdy Wiola mu oświadczyła, że się otruje, powtórny krzywoprzysięsca zamordowuje Wacława, sam wyznaje swą zbrodnię, sam przebija się, a tymczasem kochanka zażywa truciznę. Ruch dramatyczny jest tu większy aniżeli w „Królu Władysławie Warneńczyku“, żadna atoli z postaci w dramacie występujących nie może pozyskać sympatyi czytelnika. Wprawdzie miłość gwałtowna Botensteina i Wioli, miłość nie zważająca na sławę,

sumienie, przyszłość, jednem słowem namiętność niezwalczona i potężna ma być tym czynnikiem, co sympatyę zastąpić mógłby w pewnej mierze przynajmniej, lecz mdłość wyrażenia oraz częste wahania się Botensteina czynią ujmę i temu żywiołowi. Wiola jako żona wiarołomna nie może być przedstawicielką dobrą wyłącznej i wyjątkowej namiętności, bo jeżeli w niej miłość dla Botensteina była tak wielka, toby nie zważała nawet na boleść ojca zmuszającego ją do wstrętnego zamęścia; dziwny zresztą kaprys tegoż połączenia swej córki z królem-hulaką niczem nie jest usprawiedliwiony. A nakoniec — i to rzecz może najważniejsza — gdyby Botenstein przed wyruszeniem do Pragi, spytał się był o imię świeżo przez Wacława zaślubionej żony, do czego miał nietylko wszelką sposobność, ale nadto całkiem uzasadniony samą misyą swoją powód; gdyby się był dowiedział, że tą żoną jest jego Wiola, wówczas dramat musiałby od samego początku przybrać zupełnie inny obrót. Zaniechanie takiego pytania wydaje się czytelnikowi niewytłomaczonem; a użycie tej niewiadomości Botensteina za sprężynę, poruszającą całą budowę dramatyczną, jest pomysłem, którego zasadność obronić trudno.

W „Focyuszu“ węzeł dramatyczny wielką odznacza się tragicznością. Rzecz się dzieje za czasów Justyniana w VI wieku ery naszej. Postać tytułowa to syn Antoniny, żony słynnego wodza Belizaryusza, śmiały, energiczny, ale po-

stawiony w nadzwyczaj trudnych warunkach działania. Nienawidząc wszelkiej nikczemności i obłudy, patrzeć musi z boleścią, jak jego matka oszukuje nikczemnie swego męża, a jego ojczyma, który ją kocha zapamiętale. Nie mogąc wprost nakłonić Belizaryusza do ukarania Antoniny, chwyta się podstępu i sprawia, że jej kochanek, tchórzliwy Teodozyusz, zagrożony śmiercią, sam zabija żonę swego wodza. Focyusz, który prócz tego chciał pod imieniem Belizaryusza wywołać rokosz wojskowy, by zrzucić Justyniana i jego rozpustną żonę, Teodorę, z tronu, kończy samobójczo. Materyału tragicznego nie brak tu, jak widzimy, lecz wykonanie nie sprostało zamiarowi, a przypomnienie Hamleta szkodzi ogólnemu wrażeniu.

Najlepszym z dotychczasowych dramatów Bełcikowskiego jest niewątpliwie „Bolesław Śmiały“ (1882 w „Ateneum“ i osobno). Sam już pomysł szeroki i wielkich powszechnodziejowych zadań dotykający nadaje utworowi coś imponującego i pomnikowego. Mamy tu przed oczy wyobraźni przybliżoną potęgę Kościoła średniowiecznego w zestawieniu i walce z dzielnością charakteru indywidualnego, popędliwego, ale szlachetnego i wielkiego. Autor umiał utrzymać do końca moc duszy Bolesława, nie poniżając ani czerniąc biskupa, a nieubłagane konsekwencye ówczesnego nastroju religijnego przeprowadził przedmiotowo a wspaniale. Bolesław pragnie trzymać wodze rządów w silnej ręce, a

zarazem zachcenia swoje czy popędy urzeczywistnić; biskup Stanisław i Kościół stają temu w poprzek, dając uczuć królowi swe potężne znaczenie. Tłumy idą za potęgą, odstępują wyklętego władcę, a następnie procesyonalną odbywają pielgrzymkę, by przebłagać papieża. Bolesław nie chce i nie może zadać kłamu postępowaniu swemu, a jakkolwiek wobec Boga żałuje za swe grzechy ziemskie, nie myśli się ukorzyć i umiera w Osyaku, widząc tłumy rodaków dążące do Rzymu. Biskup Stanisław jest dobrym, szlachetnym człowiekiem, gotowym na upokorzenia, byle tylko nawrócić króla na drogę cnoty, ale jako poddany Rzymu władzę Kościoła stawia ponad wszystko, przekonany święcie, że wszelka inna od tamtej pochodzi. Obok tych dwu najwydatniejszych postaci, inne nie giną i każda w swoim zakresie przyczynia się do zobrazowania życia Polaków w wieku XII. Krystyna jest wierną do ostatniej chwili kochanką króla, ale zrywa z nim stosunek po wyklęciu i pokutuje; ona także nie idzie do Rzymu, lecz chce jak pustelnica zamieszkać w chatce, w której ostatnie dwa lata życia swego przepędził Bolesław. Mścisław jest głęboko i szczerze do Krystyny przywiązanym mężem, nie znajduje ukojenia nawet w religii, lubo do jej obrządków nałogowo przywykł; nie zostaje wszelako wraz z Krystyną, gdyż miłości od pokutnicy żądać nie może, idzie więc razem z tłumem pielgrzymów do Rzymu. Żelimir przedstawia

charakter stały i twardy; broni on godności i wolności rycerstwa, kornie uznaje i fanatycznie wielbi wszechwładzę kościoła. Zbylut, podżegający Bolesława do bezwzględnego postępowania z biskupem, a opuszczający króla, gdy wskutek klątwy tłum się od tegoż odwraca, to lubo nie nowy u samego Bełcikowskiego, ale dobrze oddany typ dworaka. — Akcya w „Bolesławie Śmiałym“ rozwija się wprawdzie powoli, ale istotnie potęguje się ciągle aż do czwartego aktu, który nadzwyczaj plastycznie przedstawiając okropne wrażenie, jakie wywarła na tłum klątwa rzucona na króla, jest kulminacyjnym w dramacie. Akt piąty to właściwie epilog, potrzebny dla psychologicznego rozwikłania charakterów Bolesława, Krystyny i tłumu. Dykcya wszędzie ściśle odpowiada usposobieniu osób nią się posługujących, a jakkolwiek brak jej barwności i oryginalności, nie można przecie odmówić jej siły w ustępach, w których przemawia natężone uczucie.

Po „Bolesławie Śmiałym“ napisał jeszcze Bełcikowski dwa dramata podaniowe i dwa obrazy dramatyczne, rocznicami wiekowemi wywołane. Owe dramata to: „U kolebki narodu“ (premiowany drugą nagrodą w r. 1891 na konkursie galicyjskiego Wydziału krajowego) i „Korona Lechów“. Łączą się one ze sobą dość ściśle. W „Koronie Lechów“ obrobił autor podanie o smoku wawelskim, który tu występuje jako Hagan, wódz Obrzymów, wspierany czarodziejską

mocą Welidy, oraz o bratobójstwie popełnionem przez Lecha na Kraku, starszym swym bracie, dla osiągnięcia tronu. Wanda występuje tu jako istota ukochana przez bogów, potęgą swej niewinności udaremniająca czary Welidy. Taż Wanda jest główną bohaterką dramatu „U kolebki narodu“. Męstwo, rozum, zdolność do poświęcenia uczuć indywidualnych (pokochała Rytygiera), dla dobra kraju, czynią ją bardzo sympatyczną, lubo w wykonaniu lepszą okazuje się postać Imrama, kochającego Wandę bez wzajemności, wszelkie samolubne uczucia tłumiącego w sobie, odważnego i szlachetnego. Rytygiera i jego brata Olafa przedstawił Bełcikowski jako rycerzy średniowiecznych w dodatnim znaczeniu tego wyrazu. Postaciami ujemnemi są: wygnany za bratobójstwo Lech i jego zwolennicy.

Dwa obrazy historyczne: „Jan Sobieski pod Wiedniem“ (1883) i „Przekupka warszawska“ (1894) są pisane dla mas. Żywioł komiczny splata się tu z poważnym; efekty takie jak strzelanie, burze, błyskawice, pioruny, są dość często wyzyskiwane; charaktery natomiast przedstawiają się szkicowo. W „Janie Sobieskim“ nie wiele jest scen prawdziwie pięknych; w „Przekupce“ cały akt trzeci (rozruch w Warszawie na wieść o zdradzie księcia Michała Poniatowskiego i śmierć tegoż przez przyjęcie trucizny) należy do rzeczy najlepszych, jakie w naszej literaturze dramatycznej wskazać można.

Tak się nam przedstawia dotychczasowy roz-

wój talentu Bełcikowskiego w zakresie dramatyki; pomimo osłabnięć chwilowych widzimy w nim wzrost ciągły; w niższych nawet bowiem dramatach, gdy się je rozważa jako całość, znajdujemy wzmożenie się poszczególnych pierwiastków składających się na uzdolnienie dramatyczne; albo charaktery są lepiej wyrobione, albo kompozycya jest udatniejszą, albo sytuacye więcej mają jędrności, albo dykcya się doskonali. W „Bolesławie Śmiałym“, lubo mniej jest dzielnych zarysów charakterowych i mniej silnych zwrotów stylu, aniżeli w „Królu Mieczysławie II“; to przecież kompozycya jest doskonalsza, bardziej ześrodkowana, a wszystkie żywioły dramatyczne do większej przyprowadzone harmonii.

Wogóle zaznaczyć należy, iż dzisiaj wśród spółczesnych naszych dramatyków historycznych Bełcikowski pierwszorzędne zajmuje stanowisko [1]).

* * *

Ażeby całkowicie zarysować obręb twórczości belletrystycznej Bełcikowskiego, potrzeba

---

[1]) Zbiorowe wydanie utworów dramatycznych Bełcikowskiego wyszło w 5-ciu tomach w Krakowie z datą roku 1898. Mieszczą się tu także dramata dotychczas nie publikowane („Focyusz“, „Korona Lechów“, „Jan *Sobieski pod* Wiedniem“, „Przekupka warszawska“).

mi słów kilka powiedzieć o jego powieściach i nowellach.

Napisał on dwie powieści i dwie nowelle. Powieści pochodzą z roku 1872, nowelle z 1885. Zarówno w jednych jak i w drugich taż sama panuje metoda pisarska. Bełcikowski pojmuje powieść i nowellę jako epiczne opowiadanie, w którem zwolna i spokojnie rozwija się szereg wypadków, mniejszego lub większeego zakresu. Ani dramatyczne zatem naprężenie, ani obfitość rozmów, ale mniej lub więcej szeroka — stosownie do rozmiarów opowieści — epicka w znaczeniu dawnem gawęda: oto cecha zasadnicza twórczości jego w tym rodzaju literackim. Temperament spokojny, myśl do refleksyi skłonna, ale umiejąca się powstrzymać od przeładowania utworu epizodami i dygresyami nienależącemi do danej sprawy; prawość i czystość poglądu etycznego: oto co się głównie i przedewszystkiem odbija w jego opowiadaniach. Nie wprowadza autor do nich ani zagadnień społecznych, ani sofizmatów jakiegokolwiek rodzaju, nie pozwala też bujać bardzo fantazyi; zdrowy rozsądek rozsnuwa tu wątek zdarzeń wziętych z dziejów lub obserwacyi, a wartość ludzi mierzona jest ich dobrymi lub złymi postępkami.

„Dług honorowy“ (1872, Warszawa) jest to powieść przedstawiająca na tle zepsucia społeczeństwa warszawskiego pod koniec zeszłego stulecia, wyszlachetnienie lekkomyślnego gracza Kazimierza za wpływem miłości dziewczyny z niż-

szego pod względem towarzyskim stanu, pomimo przeszkód, jakie na drodze tej przemiany stawiała mu własna namiętność oraz ludzie, a zwłaszcza wielkoświatowa kokietka Dora. Żadna z postaci tu wprowadzonych nie stanowiła nowości w naszej literaturze powieściowej; a układ całości nie dowodził całkowitego opanowania materyału i swobodnego uszykowania go. Autor zupełnie dowolnie przenosi czytelnika z jednej sceny do drugiej, nie opierając tej zmiany na wynikającej z samego toku opowiadania konieczności.

Pod względem kompozycyi zupełnie podobną do „Długu honorowego“ była druga powieść, mająca napis: „Patryarcha“ (1872, Kraków, dwa tomy). Główną osobistością jej jest człowiek, który pod wpływem dążności „wieku oświeconego“ wyrobił sobie odrębne pojęcie co do ustroju społecznego i próbował myśli swoje urzeczywistnić w obrębie posiadłości swoich na Podolu. Bardzo wiele rysów do skreślenia tej postaci wziął Bełcikowski ze znanego dziwaka-filantropa Marchockiego, ale złączył z niemi inne, zanadto awanturnicze, które ogólnemu rysunkowi charakteru zaszkodziły; dwie przeciwne sobie cechy: zawziętość i łagodność nie zostały przez autora zharmonizowane w żywej osobie i dlatego ta, obudziwszy z początku zajęcie czytelnika, traci je następnie. Inne figury, a między niemi nowy okaz kokietki (Wanda) nie są w takim stopniu wyrobione, ażeby za charaktery

prawdziwie artystyczne uchodzić mogły; w ich rysach nie znajdujemy nic nowego ani doniosłego.

Nowella „Domowe ognisko“ (drukowana 1885 w „Prawdzie“) jest bardzo dobrym, niewątpliwie z natury chwyconym zarysem sytuacyj lekkomyślnego, ale uczciwego młodzieńca, który zawiązuje znajomość z młodą i piękną mężatką w celu przeprowadzenia z nią romansu, ale widok spokojnego jej domowego ogniska wszelkie płoche myśli z duszy jego wypędza. Wobec nadużycia scen podobnych we wprost przeciwnym kierunku, sam już pomysł zasługuje na wyróżnienie.

Druga nowella „Stary kawaler“ (drukowana 1885 w „Nowej Reformie“) nader sympatyczny przedstawia nam obrazek, w którym sami prawie uczciwi ludzie występują. Długoletni znajomy pewnej nauczycielki, którą kochał, ale z którą ożenić się nie mógł dlatego, że się lękał, czy potrafi byt jej zapewnić, przywiązuje się do rodziny, składającej się z matki i dwojga dzieci. Matka jest w dwuznacznem względem świata położeniu, gdyż jej małżeństwo nie zostało uprawnionem. Wtem mąż gdzieś daleko mieszkający umiera i pozostawia rodzinę bez pieniędzy i bez nazwiska. Stary kawaler ofiaruje kobiecie w takiem położeniu pozostawionej swą rękę i donosi o całem zajściu swojej starej przyjaciółce, a ta przyjaciółka pochwala jego postępek i *daje mu* swoje błogosławieństwo. Całe to

opowiadanie ujęte w proste, serdeczne słowa, w których niema nic na efekt, a które jednak silne a dodatnie wywierają wrażenie.

Bełcikowski jest nietylko twórcą belletrystycznym, ale także krytykiem i historykiem literatury. Najznaczniejszą część prac jego z tej dziedziny obejmuje zbiór, wydany w 1887 p. n. „Ze studyów nad literaturą polską".

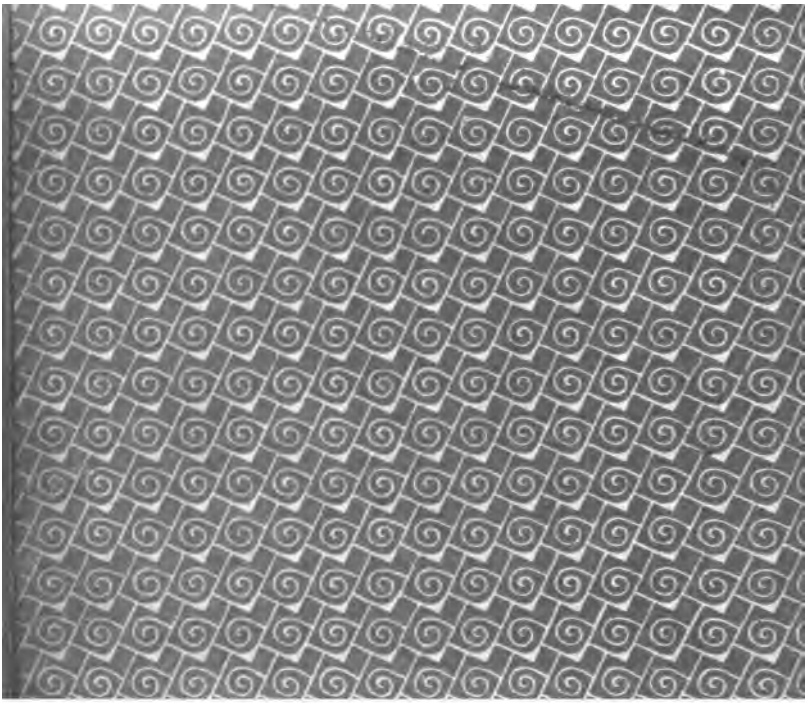
Bełcikowski należy do szczupłej jeszcze u nas garstki dobrych znawców i sumiennych badaczy literatury ojczystej. Od czasu, kiedy zamierzywszy być profesorem, zaczął samodzielnie studyować pisarzy polskich, aż do dziś dnia nie ustaje w tej pracy, starając się nie tyle o bio- i bibliograficzne wyczerpanie przedmiotu, ile o wszechstronne poznanie i ocenę twórczości poetów i prozaików. Pracował dotąd przeważnie nad wiekami XVII i XVIII, jakkolwiek nie pominął najważniejszych objawów poetyckich wieku XVI i XIX. Estetyczna strona twórczości ma w nim wytrawnego sędziego. Przyswoiwszy sobie metodę ścisłego, umiejętnego traktowania literatury, nie wynosi na pokaz całego rynsztunku, za pomocą którego zdobył znajomość danego przedmiotu, nie popisuje się całym zapasem erudycyi i cytat, ale skrupulatnie się z nim liczy i na wiatr zdań swoich nie wypowiada. Pisze przystępnie, jasno, piękną, nieposzlakowanie poprawną polszczyzną, gdyż pragnie, aby nietylko

fachowi czytelnicy z wynikami poszukiwań jego i pomysłów się zapoznali, ale także i przedewszystkiem, żeby ogół odniósł z nich pożytek. O błyskotki stylowe nie ubiega się zapewne w tem słusznem przekonaniu, że ten styl jest najlepszy, co najściślej, a zarazem najjaśniej oddaje myśl autora. Zerwawszy stanowczo z feljetonową lekkością i lekkomyślnością, umiał jednak połączyć szczęśliwie gruntowność i popularność. I to właśnie stanowi jego niepospolitą w literaturze zasługę, że w szeregu przystępnie i zajmująco pisanych studyów przyczynił się do ustalenia sądu o wielu naszych pisarzach i rzucił jasne światło na wiele ciekawych zagadnień.

KONIEC TOMU PIERWSZEGO.

SPIS RZECZY.

	Str.
Przedmowa	1
I. Wstęp. — Dyalogi pobożne i dyalogi szkolne (moralne)	5
II. Mikołaj Rej i jego naśladowcy	21
III. Stan dramaturgii polskiej w drugiej połowie XVI stulecia	37
IV. Jan Kochanowski	48
V. Szymon Szymonowicz jako dramatyk	64
VI. Komedya Rybałtowska (wiek XVII)	80
VII. Komedya w drugiej połowie XVIII wieku:	
1. Franciszek Zabłocki	95
2. Wojciech Bogusławski	141
3. Julian Ursyn Niemcewicz	166
VIII. Tragiedya pseudo-klasyczna (AloizyFeliński).	179
IX. Aleksander Fredro	206
X. Józef Korzeniowski	285
XI. Twórczość dramatyczna Juliusza Słowackiego	312
XII. Stan dramatu i komedyi od r. 1831 do 1863	397
XIII. Twórczość dramatyczna Józefa Szujskiego	411
XIV. Adam Bełcikowski	462



3 9015 06370 8187

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD